Neue FILM WELT

3. HEFT
2. JAHRG
1948
1,50 RM

(Foto: Gaza-Studio)

AUS DEM INHALT: SCHATTEN DER VERGANGENHEIT • PRUNK, PROBLEME, POINTEN

FILM WELT -Spiegel

INHALT

K. H. Bergmann:
Schatten der Vergangenheit . 2

»... und wieder 48« 6

Prunk, Probleme, Pointen . 8

Hans Ulrich Eylau:
Chroniken erfüllten Lebens 10

Filmthema der Zeit
Das Bild unserer Jugend . 12

C. C. Schulte, Rom:
Berlin an der Farnesina....14

Arthur Maria Rabenalt:
Im Brennglas der Satire ...16

Die Welt wird urteilen 18

Auch das gehört zur Film-Arbeit..............20

Internationale Filmkritik ..22

Fackelträger revolutionärer Kunst 23

Heinrich Zimmermann:
Künstlerisches happy end? .24

Konfetti 27

Herausgeber: *K. H. Bergmann*, Berlin - Verantwortlicher Redakteur: *Kurt Spiller*, Berlin - Redaktion und Verlag: Deutscher Filmverlag GmbH., Berlin W8, Unter den Linden 11, Fernruf 422828 - Lizenz erteilt unter Nr. 301 von der SMA - Anzeigenverwaltung: LITPRESS-GMBH., Berlin C2, Oberwallstraße 20, Fernruf 423945 - Alleinvertrieb: Berliner Kulturbuch-Vertrieb GmbH., Berlin N 4, Linienstraße 139-140 - Preis des Einzelheftes: 1,50 RM, Vierteljahresabonnement: 4,50 RM zuzüglich 1,10 RM Versandkosten - Bestellungen nehmen sämtliche Postämter in allen Zonen Deutschlands entgegen. Vierteljahresabonnement 4,50 RM zuzüglich

Europa

DIE STAATLICHE polnische Produktionsgesellschaft »Film Polski« plant für 1948 u. a. die Herstellung von 8 Spielfilmen, 35 Kurz- und Kulturfilmen und 80 Wochenschauen.

*

ALEXANDER KORDA, der namhafte unabhängige Produzent Englands, hat mit seiner Wilde-Verfilmung »Ein idealer Gatte« bisher 750000 Dollar aus dem USA-Verleih nach England eingespielt.

*

BEI BELGRAD wird zur Zeit eine moderne Filmstadt mit mehreren großzügig eingerichteten Ateliers, Werkstätten und Wohngebäuden gebaut.

*

DER BRITISCH-AUSTRALISCHE FILM »Bush Christmas« (Die Kinder von Mara Mara) wurde von der dänischen Regierung angekauft, um in allen Schulen des Landes gezeigt zu werden.

*

UNTER DEM NAMEN »Stéréopticolor« meldeten zwei französische Ingenieure Patente auf ein neuartiges Verfahren für die Herstellung und Vorführung plastischer Farbfilme an. Trotz des verhältnismäßig komplizierten Mechanismus, der für Aufnahme und Wiedergabe angewendet werden muß, glauben französische Fachkreise, daß dieses Verfahren entwicklungsfähig sei und sich praktisch verwerten lasse.

*

EIN FILM UM N. J. PIROGOW, den großen russischen Chirurgen, wurde in der Sowjetunion herausgebracht. Stalinpreisträger G. Kosinzew hat ihn inszeniert, die Musik stammt von Dimitrij Schostakowitsch.

*

IN LONDON wurde eine britische Film-Akademie ins Leben gerufen, der namhafte Filmkünstler als Mitglieder angehören. J. A. Rank wurde zum Ehrenmitglied gewählt.

*

FÜR DIE SOWJETISCHE Wochenschau ist in Sibirien ein eigener Flugzeugdienst eingerichtet worden, um die neuesten Ausgaben schnell auch an entlegene Plätze befördern zu können.

*

»OESTERREICHISCHE FILM-GESELLSCHAFT« heißt eine unter Leitung von Dr. Guido Bagin stehende neue Produktionsfirma, die in Salzburg gegründet wurde.

Asien

ALS EINER DER ERSTEN britischen Filme, die nach dem Kriege in Japan gezeigt wurden, lief »Der siebente Schleier« in Tokio mit ausgezeichnetem Erfolg.

*

INDIEN besitzt bei 400 Millionen Einwohnern 2000 Lichtspielhäuser. Mehr als 100 Produktionsgesellschaften beschäftigen 80000 Angestellte. Jährlich werden mehr als 150 Filme hergestellt.

*

»DAS GROSSE VERSPRECHEN« heißt der erste Film der neugegründeten palästinensischen Filmproduktion. Er berichtet vom Leben der Juden in Palästina, von ihrer Arbeit, ihren Schulen, ihren Fabriken und Siedlungen und vom kulturellen Aufbau des Landes.

USA

CHARLES TRENET, der bekannte französische Chansonnier, wird auf Grund eines Vertrages, den er mit »Eagle-Lion« in Hollywood abschloß, vier Filme in Amerika drehen. Der Sänger wird die Musik zu diesen Filmen selbst schreiben.

*

ERICH MORAWSKI, der frühere Produzent der Berliner Terra-Filmgesellschaft, gründete jetzt in Hollywood eine eigene Gesellschaft, die den Namen — »Terra« erhielt. Morawski will mit einem Film um das Leben Guy de Maupassants beginnen.

*

EINE BIOGRAPHIE seines Lebens in einer Hollywood-Fassung wird Maurice Chevalier für 20th Century-Fox verfilmen. Produktionschef Darryl F. Zanuck wird das geplante Werk mit Chevalier als Star selbst produzieren.

*

EINE FARBIGE WOCHENSCHAU hat die USA-Produktionsgesellschaft Warner Bros. herausgebracht. Die Hersteller hoffen, mit dieser Neuerung die Konkurrenz der schon weit verbreiteten Fernsehsendungen zu schlagen.

*

FÜR NOVEMBER d. J. ist eine internationale Filmfestwoche in Chicago geplant, bei der nur Kultur- und Lehrfilme mit einer Vorführungsdauer bis zu 20 Minuten gezeigt werden sollen.

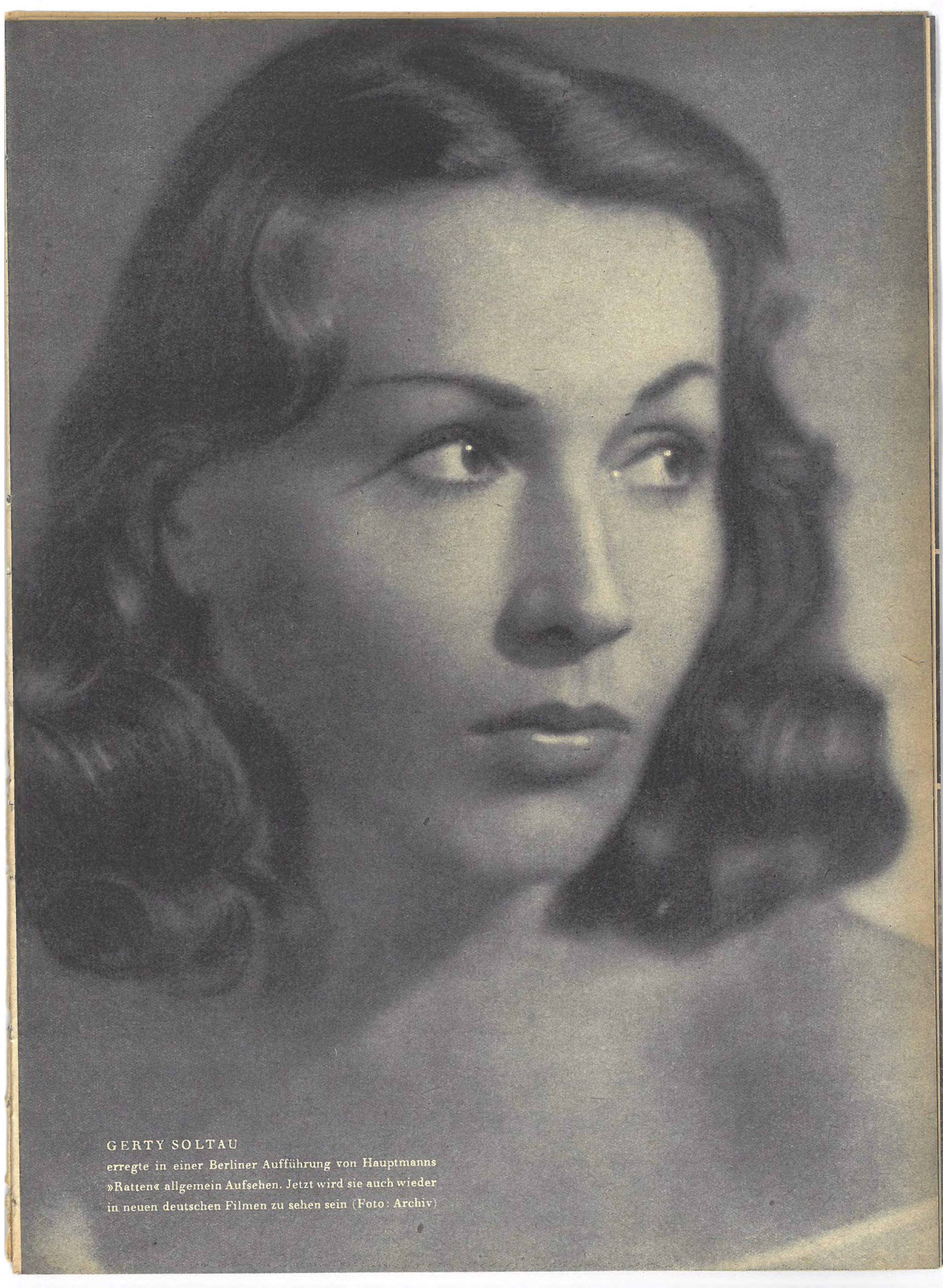
CHRONIK DER PREMIÈREN

Uraufführungen deutscher Nachkriegsfilme

1. »*Film ohne Titel*« - *camera* - *23.1.48* - *Berlin*
2. »*Menschen in Gottes Hand*« - *Junge Film-Union* - *27.1.48* - *Hamburg*
3. »*Arche Nora*« - *Real-Film* - *6.2.48* - *Hamburg*
4. »*Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin B.*« - *DEFA* - *9.3.48* - *Berlin*

Unser Umschlagbild zeigt Gisela Trowe, *die in den DEFA-Filmen »Straßenbekanntschaft«, »Grube Morgenrot« und »Affäre Blum« mitwirkt. (Foto: Gaza-Studio)*

Die in den Nummern 1 und 2 1948 unserer Zeitschrift erschienenen Fotos aus amerikanischen Filmen verdanken wir dem liebenswürdigen Entgegenkommen der Motion Pictures Export Association, Berlin. Durch ein bedauerliches Versehen unterblieb ein entsprechender Hinweis.



GERTY SOLTAU
erregte in einer Berliner Aufführung von Hauptmanns »Ratten« allgemein Aufsehen. Jetzt wird sie auch wieder in neuen deutschen Filmen zu sehen sein (Foto: Archiv)

Schatten der VERGANGENHEIT



Nein, nicht von dem Werner-Hochbaum-Film »Schatten der Vergangenheit«, in dem 1936 Luise Ullrich und Gustav Dießl ihr Publikum entzückten, soll hier die Rede sein. Auch nicht von Jean Delannoys Film »Les jeux sont faits«, zu dem Jean Paul-Sartre das geistvolle Drehbuch schrieb, und in dem der Vater des Existenzialismus die Trennungswände zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufhebt, um sie auf einer (anscheinend) höheren Ebene zu einer Einheit zu verschmelzen, von ihm und seinesgleichen — so verlockend es wäre — soll hier nicht die Rede sein.

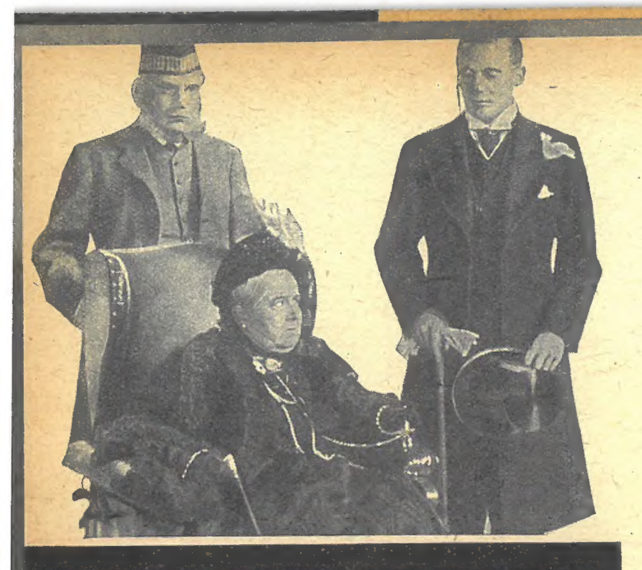
Sinnfälligster Ausdruck der Bedeutsamkeit eines historischen Vorganges ist die Massenszene, zuweilen verstärkt sie die dramatische Wucht des Geschehens, wie z. B. die nebenstehende Szene aus dem Konvent von 1789 (aus dem stummen Napoleon-Film), oder zeigt die fast magischen Kraftströme großer Persönlichkeiten und Versammlungsredner (rechte Seite aus »Abe Lincoln in Illinois«). Meist blieben solche Szenen indes bestenfalls imponierende Regieleistungen, Kolossalgemälde, bei denen die verwendete Farben- und Leinwandmenge mehr interessierte als die künstlerische Aussage

(Fotos: Archiv, MPEA / RKO Radio Pict.)

Wir meinen jene Schatten einer historisch gewordenen Vergangenheit, die dem Worte Schillers entgegen, wonach die Vergangenheit ewig still ruht, durch das bewegliche Auge der Kamera vor uns auf der Leinwand zu neuem Leben erweckt werden. Vergangenheit, die Geschichte wurde, das, was gestern geschah, mit jenem unwägbaren Zusatz an Bedeutung, durch den das bloße, vergängliche Tagesgeschehen von jenen Vorkommnissen besonderer Art, die eine weiterwirkende Kraft in sich tragen, geschieden wird. Die Filmindustrie, unermüdlich und unersättlich im Ergreifen immer neuer Möglichkeiten der szenischen Abwandlung bestimmter Vorgänge, ließ sich den Ausflug in die Vergangenheit natürlich nicht entgehen. Hierbei gab zunächst durchaus die Freude am Monumentalen, an der Entfesselung ungeheurer Massen von Komparserie in historischen Kostümen, am Einfangen farbenprächtiger ungewöhnlicher Bilder den Ausschlag. Und der Welterfolg, den Filme wie »Ben Hur« und »Quo vadis«, aber auch »Der Kongreß tanzt« davon trugen, gab ihren Schöpfern durchaus recht. Hinzu kam, besonders in Deutschland, der Wunsch, den Massen ihre eigene nationale Vergangenheit in einer das völkische Empfinden aufstachelnden Form vorzuführen und schlußendlich unserem Volke das III. Reich als die einzig legitime und einzig mögliche Form der Entwicklung aus chaotischer Vergangenheit darzustellen. Dies war der Weg, auf dem es begann mit den verhältnismäßig harmlosen Filmen aus der Zeit der Befreiungskriege, wie »Marschall Vorwärts« und »York«, um über die zahlreichen »Fridericus-Rex«-Filme schließlich mit »Ohm Krüger« und »Kolberg« zu enden.

Und während wir uns pflichtbewußt an Filmen dieser Art zu erfreuen hatten, die in ihrer Anlage den historischen Romanen der Luise Mühlbach oder Gustav Freytags oder, um einen Neueren zu nennen, Mirko Jelusichs glichen, machte sich der historische Film in anderen Ländern von dieser Schablone frei und entwickelte sich zum Kunstwerk. Entsprechend jener im Formalen bestehenden Gewandtheit, die uns auf literarischem Gebiet, vor allem bei der Darstellung historischer Persönlichkeiten, durch Namen wie Emil Ludwig, Lytton Strachey und Stephan Zweig bezeichnet wird, begannen die Filmautoren, sich historische Treue und unbedingte, möglichst dokumentarisch belegte, Genauigkeit im einzelnen zum Grundsatz zu machen. So entstanden Filme wie der auch in Deutschland gezeigte »Heinrich VIII.« mit Charles Laughton, der Farbfilm »Elizabeth and Essex« mit Bette Davies und Eroll Flynn (den wir hier noch nicht zu sehen bekamen), oder »Queen Victoria« mit der Anne Neagle. Für alle diese Filme gilt, daß sie bei einem hohen Grad der Verfeinerung in der Darstellung, insbesondere bei der Zeichnung der Charaktere, doch durchweg einen entscheidenden Mangel aufweisen: sie zeigen den Helden losgelöst von seiner Zeit, sie vergessen (bewußt oder unbewußt) über dem manchesmal in verschwenderischer Fülle ausgebreiteten Detail den Boden, auf dem ihre Handlung ruht, und die in diesem unsichtbar wirkenden Kräfte sichtbar darzustellen.





Oben: In kleinen Szenen fast privaten Charakters konnte der Film manchmal — und oft ungewollt — die wahren Beweggründe imperialer Machtpolitik enthüllen, wie hier in dem Gespräch zwischen Queen Victoria und ihrem Minister Chamberlain



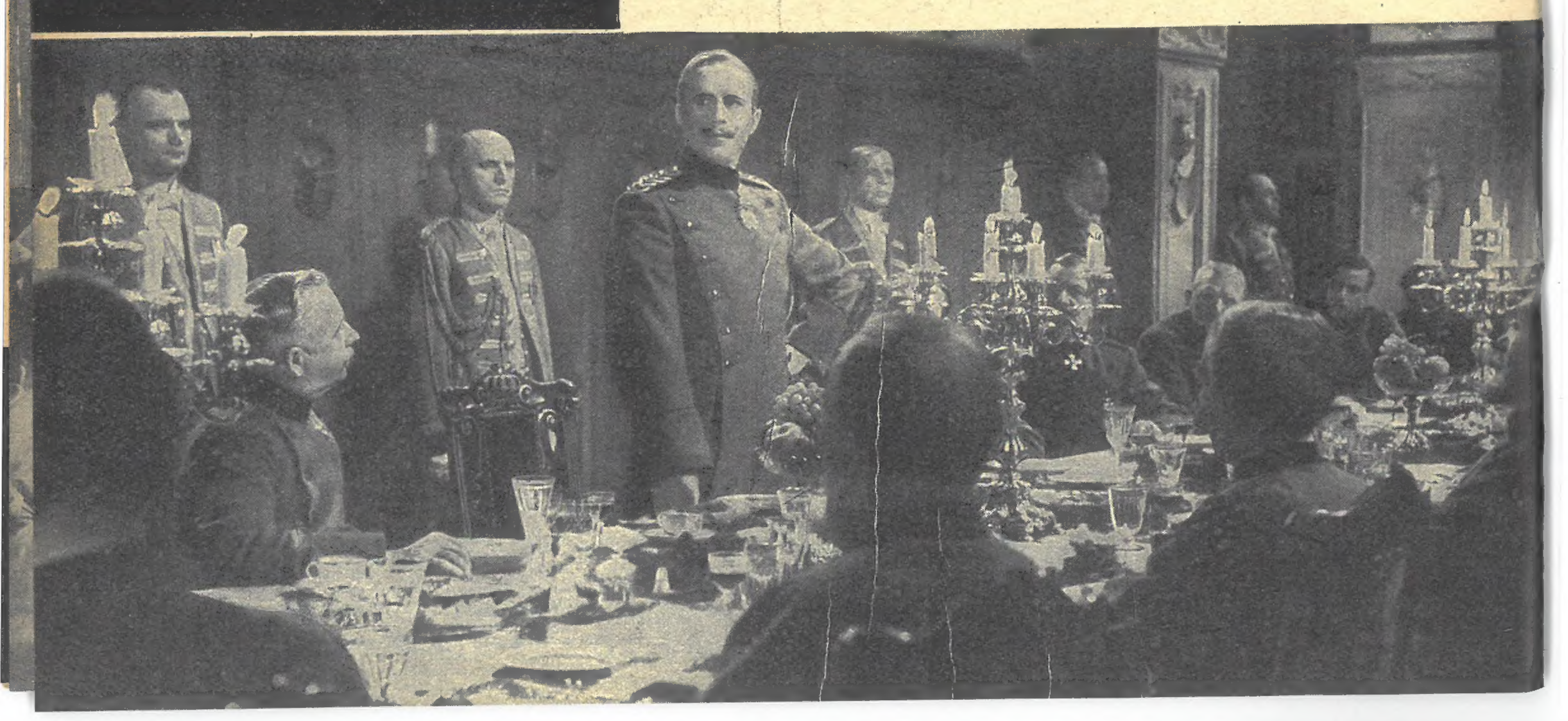
Mitte: Er konnte zeigen, daß Entscheidungen, die für Jahrzehnte das Gesicht eines Erdteils bestimmten, oft in der Hand weniger Männer lagen, wie die in der »Nacht von Nikolsburg« gefaßten Beschlüsse über den Frieden von 1866 (Fotos: Archiv)

Dabei sind die genannten Filme noch Filme einer besonders gelungenen Art, die nicht unerheblich von der zur festen Gewohnheit gewordenen Regel abweichen, von der Regel nämlich, nach der Einzelschicksale mit historischem Hintergrund in einer Form abgewickelt werden, bei der zwar das Einzelschicksal in seinen Erlebnissen und Erfahrungen wechselt (weil sonst die Zuschauer streiken würden), der historische Hintergrund aber wie eine fertige Theaterkulisse immer wieder in ödem Schematismus gleich gestaltet wird. Insbesondere Hollywood entwickelte hierfür sozusagen eine Tradition, bei der je nach Bedarf Altertums-Hintergrund, Weltkriegs-Hintergrund, russischer Revolutions-Hintergrund, Naziherrschafts-Hintergrund usw. gestellt wurden, vor denen sich dann jeweils die dazu gehörenden Storys abzuspielen hatten.

Diese Art, historische Filme zu produzieren, so überholt sie uns erscheinen mag, findet immer noch ihre Anhänger und leider auch ihr Publikum. Doch man kann auch anders. So bekommen wir in Darryl F. Zanuks groß aufgezogenem Farbfilm »Woodrow Wilson« einen Präsidenten vorgesetzt, bei dessen Bild ad usum delphini all das weggelassen wurde, was als störend erschien, um aus dem wenn auch wohlmeinenden so doch schwachen und schwankenden Menschen eine Art Welterlöser zu machen. Hier wird die Historie zum bloßen (leicht durchschaubaren) Vorwand, um mit künstlerischen Mitteln den Versuch zu hemdsärmeliger, zweck- und zielbewußter Propaganda zu unternehmen. Ein Vorwurf, der immer wieder — doch wie wir glauben, zu Unrecht — gegen gewisse sowjetische Filme erhoben wird. Es mag strittig sein, ob Filme wie »Suwarow« oder »Admiral Nachimow« zu jenen Filmen zu zählen sind, die uns eine künstlerische Offenbarung bedeuten (und auf die wir noch zu sprechen kommen); allein ihren Wert in der historisch treuen Gestaltung, wenn auch nur mit den Mitteln der Chronik, wird ihnen niemand ernstlich bestreiten.

Aber in welchen Filmen glauben nun wir die wahren Schatten der Vergangenheit entdecken zu können? Gibt es sie am Ende noch gar nicht? Doch, sie sind (glücklicherweise) vorhanden, wenn auch — wie alles Gute und Erlesene — nicht allzu zahlreich. Wie auch, um den Vergleich mit der Literatur zu Tode zu hetzen, Künstler wie Anatole France, Alexej Tolstoi oder Ricarda Huch, die die Vergangenheit dichterisch zu gestalten wissen, seltene Erscheinungen bleiben. Wir meinen Filme wie »L'affaire Dreyfus« (dem der deutsche Dreyfus-Film mit Kortner und Bassermann voranging), bei dem wir, während im Vordergrund sich dieser Prozeß abspielt, gleichzeitig mit einem Blick die gesellschaftliche Fäulnis der am Ruder befindlichen Mächte der 3. Republik erkennen.

Unten: Auf wenigen Metern Filmband kann Gesicht und Charakter eines Menschen einprägsam und überzeugend dargestellt werden. Hier versuchte der Film, einen Herrscher zu zeichnen, dessen Selbstgefühl durch Erziehung und Umgebung zu gefährlichem Caesarenwahn gesteigert wurde





Die großen historischen Sowjetfilme haben sich die Aufgabe gestellt, das Bild von der Geschichte der russischen Völker, wie es in früheren zweckbedingten Darstellungen erschien, nach neuen Erkenntnissen zu revidieren und es dem sowjetischen Menschen, aber auch einem unzureichend unterrichteten Ausland näherzubringen. Sie sind darüber hinaus Zeugnisse von der Kunst sowjetischer Regisseure, das filmische Historiengemälde mit den Mitteln realistischer Darstellung lebendig zu machen und in stete Beziehung zu unserer Zeit und unserem Zeitempfinden zu setzen. Aus »Admiral Nachimow« und »Peter I.« (Fotos: Sovexportfilm)

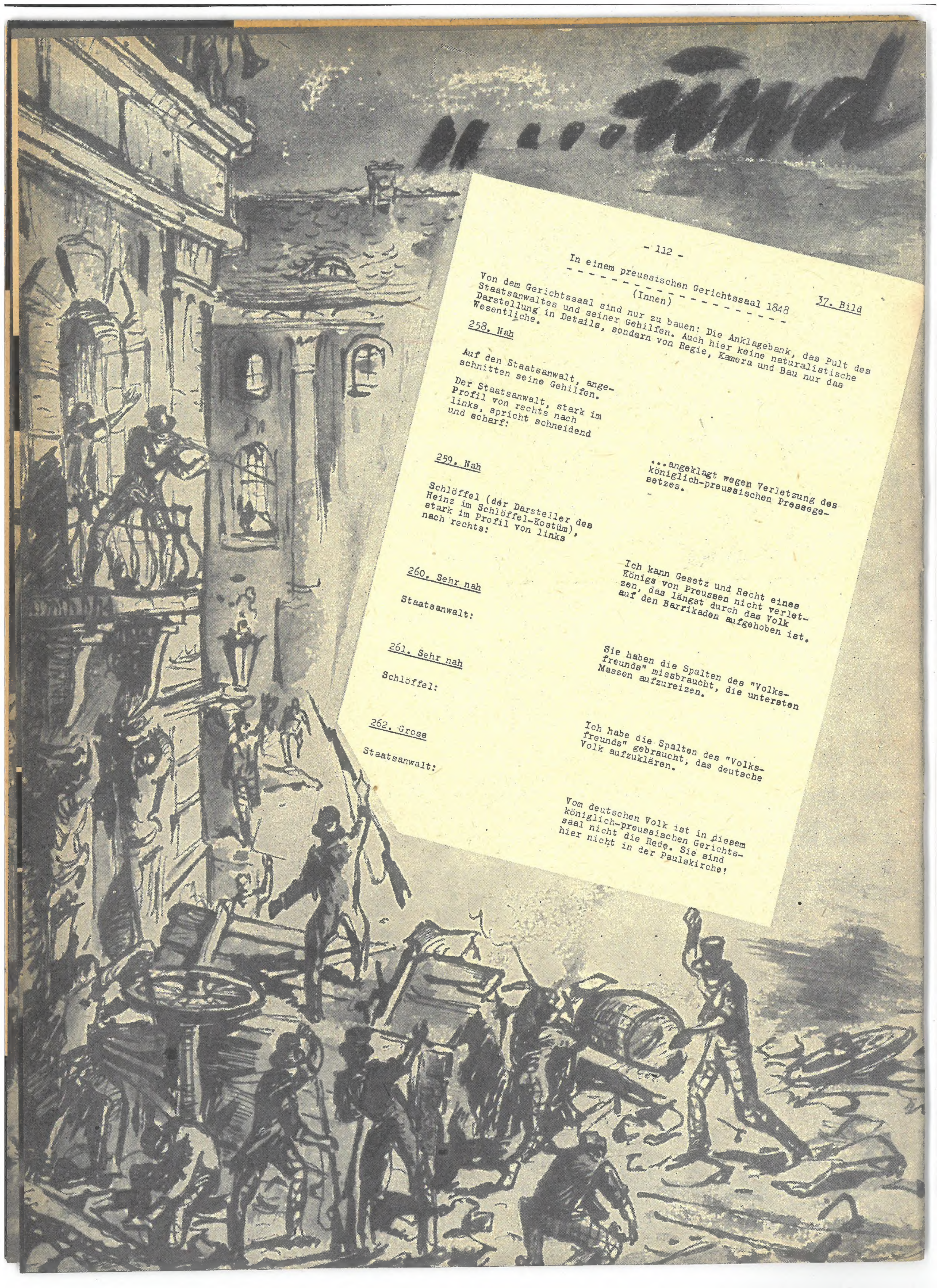
Wir meinen Filme wie Petrows »Pjotr«, der am Beispiel dieses großen Zaren uns die entscheidende Wende vom Übergang des russischen Reiches vom Staatswesen orientalisch-feudalistischer Prägung zum westlich-absolutistischen Kaiserreich erleben läßt. Wir meinen Filme wie die »Maxim«-Trilogie der Regisseure Kosinzew und Trauberg, die ein ganzes Jahrzehnt der Geschichte der Arbeiterbewegung in Rußland (die Jahre 1907—1917) in den Figuren des Maxim und der Natascha lebenswahr und überzeugend zu gestalten verstanden. Wir meinen Filme wie »La Marseillaise«, Sergej Eisensteins »Alexander Newskij« und andere — doch genug und übergenug.

Ja, diese Filme meinen wir, und es ist kein Wunder, daß es gerade sowjetrussische Filme in solcher Überzahl sind, die wir hier aufzählen können. Denn neben der künstlerischen Gestaltungskraft, die wie in allen Fragen der Kunst auch hier das ausschlaggebende Element darstellt, ist es vor allem das Bewußtsein von den wahren, in der Geschichte wirksamen Kräften, das diese Filme auszeichnet. Sie haben erkannt, daß es keine menschliche Wahrheit gibt, die von der Wahrheit des gesellschaftlichen Seins abzusehen vermag. In dieser Erkenntnis, die ihnen, als im historischen Materialismus geschulten Dialektikern, als eine Binsenwahrheit in Fleisch und Blut übergegangen sein mag, liegt eine ihrer wesentlichen Überlegenheiten in der Erkenntnis und Darstellung geschichtlicher Vorgänge.

In dieser (heute noch seltenen) Verbindung der schöpferischen Persönlichkeit im Verein mit wissenschaftlicher Erkenntnis eröffnen sich dem historischen Film erstaunliche, bisher kaum genutzte Möglichkeiten.

K. H. Bergmann





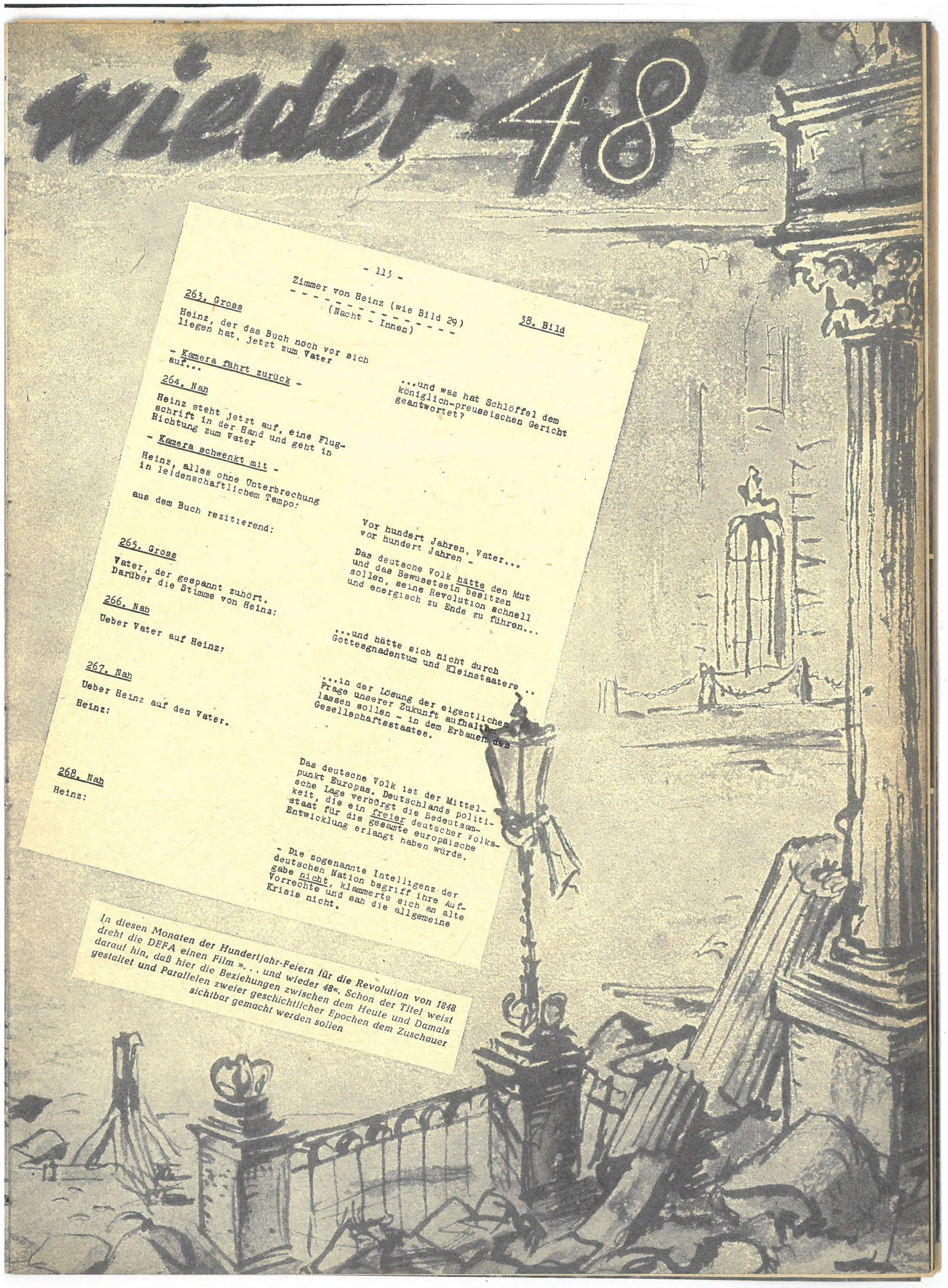
- 112 -

In einem preussischen Gerichtssaal 1848 — **37. Bild**

(Innen)

Von dem Gerichtssaal sind nur zu bauen: Die Anklagebank, das Pult des Staatsanwaltes und seiner Gehilfen. Auch hier keine naturalistische Darstellung in Details, sondern von Regie, Kamera und Bau nur das Wesentliche.

258. Nah Auf den Staatsanwalt, angeschnitten seine Gehilfen. Der Staatsanwalt, stark im Profil von rechts nach links, spricht schneidend und scharf:	...angeklagt wegen Verletzung des königlich-preussischen Pressegesetzes.
259. Nah Schlöffel (der Darsteller des Heinz im Schlöffel-Kostüm), stark im Profil von links nach rechts:	Ich kann Gesetz und Recht eines Königs von Preussen nicht verletzen, das längst durch das Volk auf den Barrikaden aufgehoben ist.
260. Sehr nah Staatsanwalt:	Sie haben die Spalten des "Volksfreunds" missbraucht, die untersten Massen aufzureizen.
261. Sehr nah Schlöffel:	Ich habe die Spalten des "Volksfreunds" gebraucht, das deutsche Volk aufzuklären.
262. Gross Staatsanwalt:	Vom deutschen Volk ist in diesem königlich-preussischen Gerichtssaal nicht die Rede. Sie sind hier nicht in der Paulskirche!



- 113 -

Zimmer von Heinz (wie Bild 29)
- - - - - - - - - - - - - -
(Nacht - Innen)

38. Bild

263. Gross

Heinz, der das Buch noch vor sich liegen hat, jetzt zum Vater

- Kamera fährt zurück - auf...

...und was hat Schlöffel dem königlich-preussischen Gericht geantwortet?

264. Nah

Heinz steht jetzt auf, eine Flugschrift in der Hand und geht in Richtung zum Vater

- Kamera schwenkt mit -

Heinz, alles ohne Unterbrechung in leidenschaftlichem Tempo:

aus dem Buch rezitierend:

Vor hundert Jahren, Vater... vor hundert Jahren -

265. Gross

Vater, der gespannt zuhört. Darüber die Stimme von Heinz:

Das deutsche Volk hätte den Mut und das Bewusstsein besitzen sollen, seine Revolution schnell und energisch zu Ende zu führen...

266. Nah

Ueber Vater auf Heinz:

...und hätte sich nicht durch Gottesgnadentum und Kleinstaatere ..

267. Nah

Ueber Heinz auf den Vater.

Heinz:

...in der Lösung der eigentlichen Frage unserer Zukunft aufhalt[...] lassen sollen - in dem Erbauen des Gesellschaftsstaatee.

268. Nah

Heinz:

Das deutsche Volk ist der Mittelpunkt Europas. Deutschlands politische Lage verbürgt die Bedeutsamkeit, die ein freier deutscher Volksstaat für die gesamte europäische Entwicklung erlangt haben würde.

- Die sogenannte Intelligenz der deutschen Nation begriff ihre Aufgabe nicht, klammerte sich an alte Vorrechte und sah die allgemeine Krisis nicht.

In diesen Monaten der Hundertjahr-Feiern für die Revolution von 1848 dreht die DEFA einen Film ». . . und wieder 48«. Schon der Titel weist darauf hin, daß hier die Beziehungen zwischen dem Heute und Damals gestaltet und Parallelen zweier geschichtlicher Epochen dem Zuschauer sichtbar gemacht werden sollen





Prunk Probleme Pointen

Als sich die Zuchthaustore von Reading hinter Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde schlossen, schienen auch die Akten über diese zwiespältige, widerspruchsvolle Erscheinung endgültig abgeschlossen. Mit dem Urteil eines englischen Kritikers: »Er war kein Denker, aber er tat so; er war kein Dichter, aber er tat so; er war kein Künstler, aber er tat so, und gerade darin war er am ehrlichsten« schien er abgestempelt, etikettiert erledigt. Mit dem Ende der viktorianischen Epoche, mit dem Tode des bürgerlichen Liberalismus starb auch die Wirkung der Wildeschen Kunst, die bis zu seinem Sturz immer nur l'art pour l'art gewesen ist. Es ist nicht ohne tiefere Bedeutung, daß er genau an der Grenze zweier so gegensätzlicher Jahrhunderte, im Jahre 1900, unter dem Namen Sebastian Malmoth gestorben ist, als er, wieder frei, seinem Leben keinen neuen festen Grund geben konnte und dieses Leben der Verfemung nicht länger zu ertragen vermochte. »Die Ballade vom Zuchthaus in Reading« und »De profundis« erst verrieten der erschütterten Nachwelt, daß dieser anscheinend so äußerliche Dandy und Schöngeist im

Diana Wynyard spielt die Lady Chiltern (links oben), in deren Ehe die Abenteuerin Mrs. Cheveley, dargestellt von Paulette Goddard (rechts oben), einbricht. — Michael Wilding ist Lord Goring, jener geistreiche Müßiggänger, der »erste gutgekleidete Philosoph in der Geschichte des Denkens«, den sein Vater Lord Caversham (Sir Aubrey Smith) mit Recht fragt: »Verstehst du eigentlich immer, was du sagst?« (Bild links). — Die Tatsache, daß Mrs. Cheveley vor zehn Jahren ein Schmuckstück gestohlen hat, ermöglicht es Lord Goring, die Erpresserin mit einer Erpressung seinerseits matt zu setzen (Bild unten)

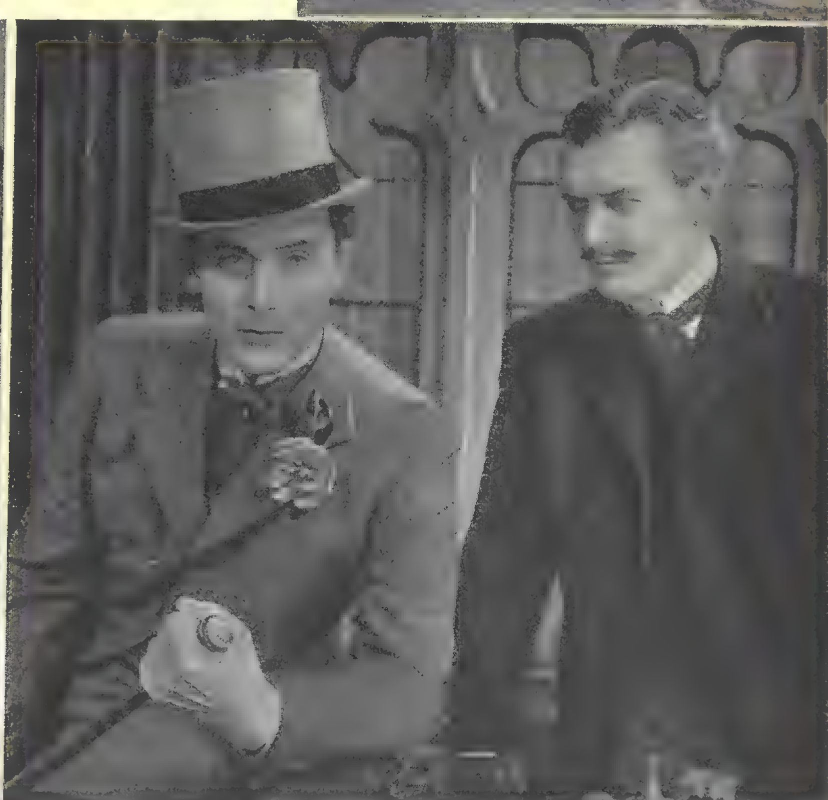




Fegefeuer des Leides sich zu einem Menschen und echten Dichter geläutert hatte. Die Renaissance seiner satirischen Gesellschaftsstücke auf den europäischen Bühnen zwischen den Weltkriegen hat mancherlei äußerliche wie innere zeitgeist-bedingte Gründe; die pointen-geladenen, amüsanten Dialoge, die Überfülle an funkelnder, geistvoller Ironie, die vollendete Kunst, zu unterhalten, zu diskutieren und zu blenden, machten seine Stücke zu sicheren Erfolgen in einem Theater, das ob seines Publikums dem Realismus, der Zeitbeziehung und dem Leben des Alltags aus dem Wege gehen mußte. Der Tonfilm mußte aus gleichen Gründen zu Wildes Stücken greifen, fand er doch hier, was im Zeitalter der Traumfabrik seines Wesens Kern schien: das elegante, also überall »wirksame« Milieu, leichte Probleme, nicht ernsthaft und erregend skizziert und schließlich — welch ein glücklicher Sonderfall — drehfertige Dialoge aus »Dichterhand«. So wurden »Bunbury«, »Lady Windermens Fächer« (gleich zweimal), »Die Frau ohne Bedeutung« und »Ein idealer Gatte« (auch zweimal) verfilmt. Sir Alexander Korda, Britanniens Film-Zar J. A. Ranks großer (— und erfolgreicherer?) Gegenspieler, hat jetzt als Monster-Farbfilm »Ein idealer Gatte« herausgebracht, eine Millionen-Produktion, bei der nichts gespart wurde, weder an Dekorationen und Kostümen (die Londoner Kritiker ironisieren die hundert und aberhunderte von Metern Tüll, Spitzen und Seiden), noch an einem ganzen Regiment der Royal Life Guards.
Und der Erfolg? Londons Kritik ist sich einig über die Qualität von Regie und Darstellung — alles in allem aber: Fade Limonade in prächtige Gebinde gefüllt. Wilde und der Film unserer Zeit — es geht nicht mehr zusammen. In den Ruinen Europas werden Prunk und Pointen um ihrer selbst willen zu peinlichen Wirkungsmitteln, von der Problematik einer versunkenen Welt vor fünfzig Jahren ganz zu schweigen.

Hugh Williams ist der Unterstaatssekretär Sir Robert Chiltern, der seinem Freunde Goring beichten muß, wie eine Jugenddummheit ihn in die Hände der skrupellosen Mrs. Cheveley gebracht hat (Bild rechts). Aber eine politische Indiskretion wiegt nicht schwer in der englischen Gesellschaft, die Wilde zeichnet. Und so wird Chiltern dennoch Minister. — Ein Paar — einander wert: Mrs. Cheveley und Lord Goring in der entscheidenden Szene (Bild unten). Das anrüchige Spiel des Kompromisses kann beginnen. (Aus dem von Alexander Korda inszenierten Farbfilm »Ein idealer Gatte«.) (Fotos: London Films)





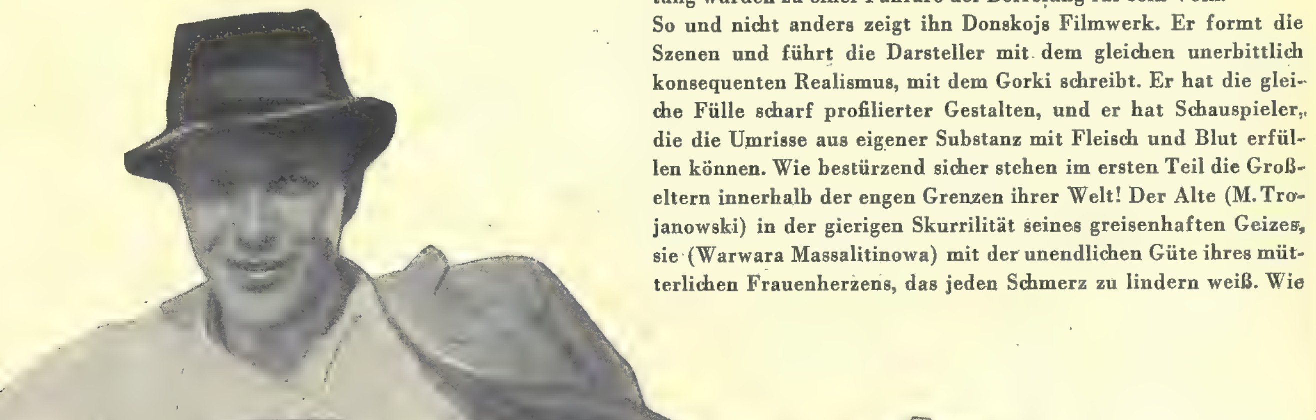
Immer wieder gibt es Beispiele — Dieterles verunglückter »Glöckner von Nôtre Dame« ist unter ihnen eins der überzeugendsten —, die endgültig zu beweisen scheinen, daß dem Film in der Verarbeitung literarischer Vorbilder unübersteigbare Grenzen gesetzt sind. Aber immer wieder sieht man Werke auf der Leinwand, die das Gegenteil bekräftigen. Wer die Gorki-Trilogie kennt, die der sowjetische Regisseur Mark Donskoj nach den Memoiren des großen russischen Dichters schuf, wird zugeben müssen, daß es hier auf eine unvergleichliche Art gelungen ist, die ganze überquellende Lebensfülle des Originals im Film wieder erstehen zu lassen.

Die drei Bände von Maxim Gorkis Erinnerungen heißen wie die drei Filme, denen sie Stoff und Handlung gaben: »Meine Kindheit«, »Unter den Menschen« und »Meine Universitäten«. Was der Dichter in ihnen mit düster leuchtenden Farben und kraftvoller Zeichnung beschreibt, ist das Rußland des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, der Zarenstaat mit seiner Polizeidiktatur und einer streng gegliederten Beamtenhierarchie, in dem oben und unten, arm und reich nicht nur durch die Schranken scheinbar unüberwindlicher Vorurteile, sondern wirksamer noch durch ein raffiniert gehandhabtes System aus listiger Bespitzelung und brutaler Gewalt voneinander geschieden waren. Gorki gehörte zu den Armen, zu den ganz Armen sogar. Eine Halbwaise, lebte er von der Gnade seiner Verwandten, die kaum mehr besaßen als er, war ausgeschlossen von allen Möglichkeiten der Bildung und des Aufstiegs und wuchs heran, getreten und gestoßen zwischen rohen Menschen ohne Wissen und Kultur, denen das Leben nichts mehr zu bieten hatte und die von ihm nicht mehr verlangten, als eben noch die Möglichkeit der nackten Existenz. Der junge Peschkow — Gorki, das heißt »Der Bittere«, nannte er sich später erst, als er die Bitternis der Jugendjahre schon durchlebt und überwunden hatte — wäre geworden wie sie, wenn nicht gerade das bedrükkende Schicksal seiner Jugend seinen verzehrenden Drang nach



wertvolleren Lebensinhalten wach gehalten und zur hellen Flamme entzündet hätte. Die Szenen aus der Tiefe, die er täglich sehen mußte — ihre dramatische Schilderung im »Nachtasyl« begründete später seine literarische Weltgeltung — hätten eine weniger starke Natur zerbrochen und vernichtet. Ihn trieben sie empor aus dem Sumpf, ihm stärkten sie die Kraft, sich frei zu machen aus der Schattenwelt der Unerlösten. Gorkis Leben, Gorkis Dichtung wurden zu einer Fanfare der Befreiung für sein Volk.

So und nicht anders zeigt ihn Donskojs Filmwerk. Er formt die Szenen und führt die Darsteller mit dem gleichen unerbittlich konsequenten Realismus, mit dem Gorki schreibt. Er hat die gleiche Fülle scharf profilierter Gestalten, und er hat Schauspieler, die die Umrisse aus eigener Substanz mit Fleisch und Blut erfüllen können. Wie bestürzend sicher stehen im ersten Teil die Großeltern innerhalb der engen Grenzen ihrer Welt! Der Alte (M. Trojanowski) in der gierigen Skurrilität seines greisenhaften Geizes, sie (Warwara Massalitinowa) mit der unendlichen Güte ihres mütterlichen Frauenherzens, das jeden Schmerz zu lindern weiß. Wie



Chroniken



dicht und deutlich wird im zweiten Teil die Atmosphäre des Wolgadampfers, auf dem der kleine Alexej als Tellerwäscher untergeschlüpft ist, mit dem gutmütigen Koch und dem schleimigen Kellner! Später die Malerwerkstatt, dann im dritten Teil die lastende Luft um die Kasaner Universität, das unheimliche Backstuben-Inferno — und dazwischen, immer reifer, immer verschlossener, immer einsamer, aber auch immer wacher und gesammelter das ernste Jungengesicht des Alexej, dem W. Larski (kein Schauspieler, sondern ein Schüler, den man unter Tausenden suchte und fand) die ganze Unbefangenheit seiner Knabenjahre gibt. Der Zuschauer ist im Banne Gorkis, wo er im Banne dieser Szenen und Gestalten ist. Wenn sonst der Film in seiner Eigenart einer novellistischen Zuspitzung seiner Themen zuneigt — hier ist das breite epische Strömen und Rauschen des großen biographischen Romans im Bild noch einmal lebendig geworden.

Wäre nicht Gorki noch im Widerschein des Films ein Künder befreiender Wahrheit, sähe man nicht, wie er noch im zutiefst Erniedrigten und Beleidigten die Würde des Menschseins sucht und ehrt — das Bild der Welt, wie es hier gezeichnet ist, müßte hoffnungslos deprimieren. Aber seine dunklen Züge werden aufgehellt durch das Wissen um die neue Wirklichkeit in dem Land, das die Gorki-Trilogie in seiner finstersten Rückständigkeit zeigt. Diese Filme demonstrieren mit unwiderleglicher Beweiskraft, daß und warum es in Rußland zur Revolution kommen mußte. In einer zweiten, nicht weniger bedeutenden Trilogie, den Maxim-Filmen — »Maxims Jugend«, »Maxims Rückkehr« und »An der Wyborg-Seite« — schildern die Regisseure Trauberg und Kosinzew die Voraussetzungen, die Möglichkeiten und Menschen, die die Befreiung des Volkes dann zustande brachten. Das erwachende Rußland auf dem Wege zu einem der Zukunft verpflichtenden Menschentyp wird in der Gestalt des jungen Arbeiters Maxim verkörpert, dem Schicksal und Charakter seinen Platz im Aufbruch der Revolution bestimmen. Nicht umsonst gehören wie die Gorki-, so die Maxim-Filme (deren Musik kein Geringerer als Schostakowitsch schrieb) zum volkstümlichsten Besitz ihres Landes. Sie geben in einer sehr ursprünglichen, herzhaft zupackenden Art filmischen Sehens das runde, geschlossene Bild einer Zeit zwischen den Zeiten, einer Epoche, da das Alte noch nicht versunken ist, aber das Neue voll Kraft und Verheißung emporsteigt. Der Arbeiter und Kämpfer Maxim mag nur ein unbekannter, kleiner Namensvetter des Menschen und Dichters Gorki sein, einer unter vielen im Angesicht des Großen, Einmaligen. Aber beider Weg führt in das leuchtende Land eines befreiten Lebens, und die Filme, die von diesem Weg berichten, sind die Chronik einer Menschheitssehnsucht und ihrer Erfüllung.

(Fotos: Sovexport)

Hans Ulrich Eylau

erfüllten Lebens

FILMTHEMA DER ZEIT

das bild unserer jugend

Die Frage nach Weg und Ziel der jungen Menschen unserer Zeit gehört zu denjenigen Themen, denen sich der deutsche Nachkriegsfilm besonders nachdrücklich zugewandt hat. Er war sich dabei seiner großen Verpflichtung bewußt, auch zu seinem Teil unserer Jugend aus einem Chaos heraushelfen zu müssen, in das sie geworfen wurde, als alle Illusionen an der geschichtlichen Wirklichkeit der deutschen Katastrophe von 1945 zerbrachen. Das Bemühen, auf diese Weise wirkliche und wertvolle Mithilfe zum Erfolg allen Neubeginns zu leisten, blieb in manchem Fall auf den guten Willen selbst beschränkt, da die fertigen Filmleistungen in ihrer Unzulänglichkeit nicht hielten, was die Stoffe versprochen hatten. Wenn die Produktionen trotz der gerade mit diesem Filmthema (— das nichtsdestoweniger brennend genug ist —) erlebten Mißerfolge weiterhin nicht nachlassen, von ihrer Seite aus das Bild unserer Jugend zu zeigen, das Verständnis für ihre Not zu wecken und auf Möglichkeiten positiver Lösungen der Jugendfrage hinzuweisen, dann sind das erfreuliche Beweise für das Verantwortungsgefühl der Filmschaffenden, sich den Problemen unserer so vielfältig problematischen Gegenwart nicht verschließen zu dürfen.

Ein neuer Versuch in dieser Richtung ist der von der »Jungen Film Union«, Hamburg, hergestellte Film »Wege im Zwielicht«. den Gustav Fröhlich inszenierte und in dem er auch eine Hauptrolle spielt. Die Handlung ist schnell skizziert: Im nächtlichen Bahnhofstunnel von Hannover streunt eine Handvoll Jungens umher. Sie kommen in Verdacht, einen Mord begangen zu haben. Weil sie glauben, ihre Unschuld nur schwer beweisen zu können, fliehen sie aus der Stadt. Der Bürgermeister eines kleinen Ortes hat die Vorgänge dieser Nacht beobachtet. Er ist als Schwerbeschädigter aus dem Kriege wiedergekehrt und versteht die







Jungens in ihrer Not und ihrem Trotz. Und er gibt ihnen eine Chance: Der kleine Ort in der Lüneburger Heide braucht eine neue Brücke. Die Jungens bauen diese Brücke. Aber zuerst sind sie noch voller Mißtrauen: sie wollen nicht ausgenutzt werden, nicht wieder »erzogen«. Einer läuft sogar davon, aber er kommt doch wieder, denn allmählich spüren sie alle die Freude an der Arbeit, die unter ihren Händen wächst. Der junge Bürgermeister riskiert viel, wenn er die Jungens schützt. Seine Position, sein Ansehen stehen auf dem Spiel. Aber sein Wagnis verlangt noch mehr von ihm. Er wirbt in scheuer Behutsamkeit um ein Mädchen, das wie er in dieses Dorf verschlagen wurde und als Assistentin bei dem Dorfarzt arbeitet. Seine Kriegsverletzungen gebieten Zurückhaltung, und als sich zwischen dem Mädchen und dem Ältesten der Jungens eine leidenschaftliche Liebe entwickelt, resigniert er und macht den beiden den Weg frei. — So können die Jungens eines Tages, nachdem sich ihre Unschuld endgültig erwiesen hat, frei weiterziehen. Über die neue Holzbrücke aber fahren die ersten Bauernfuhrwerke.

Von R. A. Stemmle kommt das Drehbuch dieses Films, der unter Willi Wiesners Produktionsleitung entstand. Werner Eisbrenner schrieb die Musik, an der Kamera stand Franz Weihmayr. Neben Gustav Fröhlich spielen Johanna Lepski, Sonja Ziemann, Benno Sterzenbach, Gert Schaefer, Alfred Laufhütte und Axel Scholtz die weiteren Hauptrollen.

Linke Seite: Frühstückspause (Benno Sterzenbach, Gert Schaefer, Alfred Laufhütte) — Schiebergeschäfte (Gert Schaefer) — Rechte Seite: Erste Hilfe (Johanna Lepski, Benno Sterzenbach) — Geständnisse (Gustav Fröhlich, Johanna Lepski) — Eifersucht (Sonja Ziemann) — Siesta (Axel Scholtz)

(Fotos: Junge Film Union)







BERLIN

(Nach einem Bericht unseres Mitarbeiters C. C. Schulte, Rom)

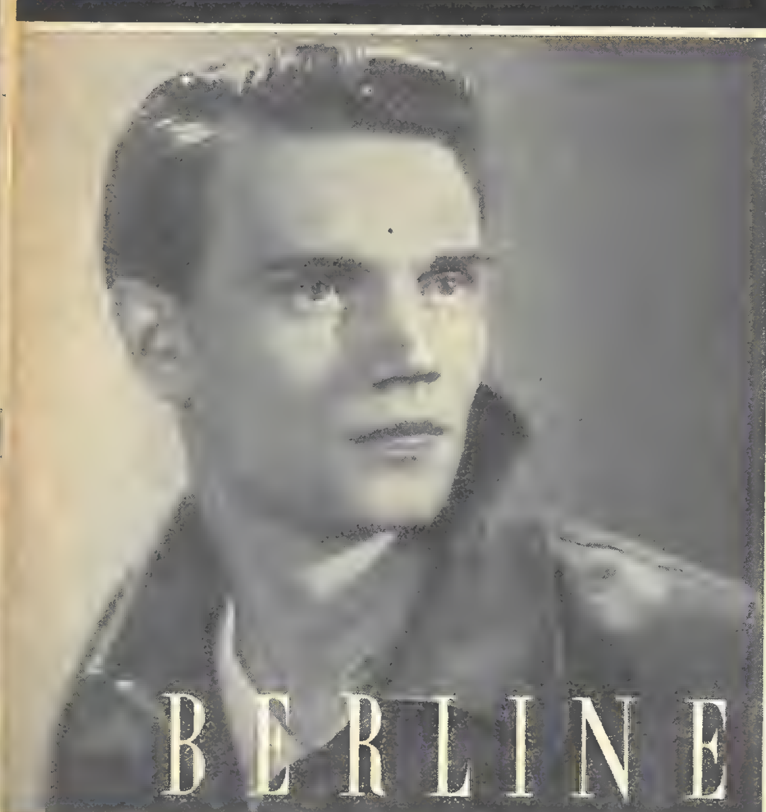
Zu den modernsten römischen Filmproduktionsstätten gehört das »Farnesina«-Atelier. Die Farnesina, von der es seinen Namen hat, ist ein hügeliges Gelände im Norden der Stadt — und dort beendete Roberto Rossellini seinen neuen Film »BERLIN IM JAHRE NULL«, dessen Haupt- und Außenaufnahmen im Herbst des vergangenen Jahres in Berlin gemacht wurden. Eine deutsche Künstlerkolonie von einundzwanzig Personen hatte der große italienische Regisseur, der mit »Offene Stadt Rom« und »Paisa« Weltruhm errang, für seinen Film aus Berlin nach Rom gebracht als die ersten deutschen Gäste in der Ewigen Stadt. Ein Berichterstatter konnte feststellen, daß die mehr oder weniger freundlichen Legenden — diese deutschen Filmschaffenden stünden unter Polizeiaufsicht und Rossellini habe an der Farnesina ganze Komplexe des zerstörten Berlin »wiederaufbauen« lassen — keinen wahren Kern hatten.

An Ort und Stelle fand er freie Menschen an der Arbeit, einen Film um ihre Stadt zu vollenden. Im Scheinwerferlicht vor der Kamera Robert Jouillards agiert der elfjährige Edmund Meschke, der Hauptdarsteller des Films, den Rossellini bei einem Besuch des Zirkus Barley in Berlin entdeckte. Er hat eben unter der Leitung von Max Kolpe, dem Dialogbearbeiter des Films, und nach den Anweisungen des Dialogregisseurs Graf Treuberg einige Sätze zu sprechen.

Oben:
BARBARA HINZE, eine junge Tänzerin, — Rossellini holte sie aus dem Ensemble der Berliner Komischen Oper und gab ihr eine dankbare Aufgabe in seinem Film »Berlin im Jahre Null«

Unten links:
FRANZ GRUEGER, trotz seiner Jugend eine ausgeprägte, eigenwillige Erscheinung, spielt einen jungen Menschen, dem es zwar gelang, noch rechtzeitig den Offiziersrock auszuziehen, der nun aber im Elternhaus in steter Sorge lebt, doch noch in die Gefangenschaft zu müssen

Unten rechts:
BABSI RECKEWELL weiß die ganze bezaubernde Anmut ihrer sechzehn Jahre mit erstaunlicher Sicherheit vor der Kamera einzusetzen. Auch sie erhielt eine bedeutsame Rolle in dem Film





BERLINER VOR RO

AN DER FARNESINA

Die übrigen Darsteller findet man in der Atelierkantine bei einem »Espresso«: Franz Grüger und Karl Krueger, Barbara Hinze und Hedi Blänkner, Werner Pittschau, Babsi Reckewell, Lilo Meesen, Wolfgang Gühne und einige andere, die alle von Rossellini in Berlin gefunden wurden — junge, am Anfang ihrer Laufbahn stehende Schauspielerinnen und Schauspieler, ein paar ältere, erfahrene darunter, aber auch solche, die noch nie vor einer Kamera oder auf einer Bühne gestanden haben und die Rossellini, getreu seinem künstlerischen Prinzip, Gesichter, Menschen und Erscheinungen durch ihre vollkommene und zweckerfüllende Wahrhaftigkeit und Realität wirken zu lassen, in Berlin suchte und fand. Sie alle sind glücklich, einige Arbeitsmonate hindurch der Trümmerwelt des heimatlichen Berlin entronnen und dem kalorienreicheren Süden zugeführt worden zu sein. Sie sind nun hier dabei, einen Film zu schaffen, der ein charakteristisches Zeitbild um das Berlin der ersten Nachkriegsmonate sein will. Rossellini, Schöpfer eines neuen, nahezu revolutionären Filmstils, will hier mit den ihm eigenen künstlerischen Mitteln am Schicksal einer Berliner Familie das deutsche Elend des Zusammenbruchs mit rücksichtslosem Realismus filmisch deutlich machen und Menschen, die selbst durch alle Tiefen und Schatten dieser Zeit gegangen sind, helfen ihm dabei — eben diese Berliner, die als deutsche

Künstler erstmals nach dem Kriege wieder im Auslande wirken.



Oben:
LILO MEESEN ist die junge Gattin eines Berliner Arztes an der Charité; sie wurde mit ihrem kleinen Töchterchen Gina nach Rom verpflichtet und spielt hier in Rossellinis Film die Rolle einer Emigrantin

Unten links:
EDMUND MESCHKE wurde im Zirkus Barlay entdeckt, wo er mit kleinen Reiterkunststückchen brillierte. Er ist mit seinen elf Jahren Träger der Hauptrolle des Films, ein Junge, den Not und Verführung zu einem furchtbaren Verbrechen treibt

Unten rechts:
HEDI BLANKNER spielte bereits an verschiedenen Berliner Bühnen. Als Sprecherin des Nordwestdeutschen Rundfunks hörten wir ihre launigen Sendungen über Berliner Orchester und Tanzkapellen, bis der Film sie für die Rolle eines lockeren Mädchens nach Italien holte. (Fotos: C. C. Schulte, Rom)





SSELINIS KAMERA

Im BRENN GLAS

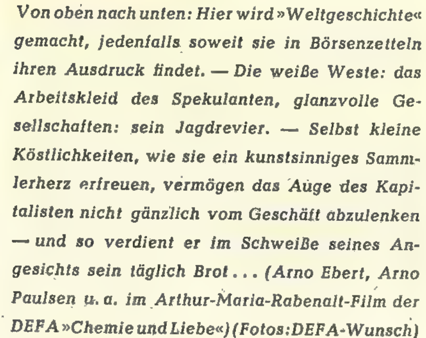






Es liegt im Wesen der Satire, daß sie im Kleide dessen auftritt, was sie verspottet, daß sie sich scheinbar die geistige Haltung dessen zulegt, was sie bekämpft. Als Cervantes eine Satire gegen den schwülstigen Ritterroman und seine geistigen Auswirkungen schreiben wollte, schrieb er einen Ritterroman »Don Quixote de la Mancha«. Man verwechselt oft die Satire mit der Parodie. Die Parodie — eine Kunstform sui generis — geht andere Wege. Sie erzielt die gesellschaftskritische Wirkung aus dem Übereinanderkopieren verschiedener kontrastreicher Weltbilder, die tatsächlich nichts miteinander zu tun haben. Der parodistische Witz tritt ein, wenn bei Offenbach Griechenkönige Coupletstrophen singen und das klassische Hellenentum sich in anachronistischen Redewendungen, Zeitglossen und aktuellen Anspielungen ergeht. Reist die Olympische Göttergesellschaft bacchantisch kankanisierend zum Hades, so wird gesellschaftskritisch nicht das Griechentum getroffen, sondern in der Persiflage des Griechentums das eigene Zeitalter einer üppigen Bourgeoisie gegeißelt, die die Halbweltdame, die Kokotte, als Venus dominatrix auf den Thron der bürgerlichen Gesellschaft gesetzt hat.

Der Film »Chemie und Liebe« ist eine gesellschaftskritische Komödie. Sie zeigt satirisch die Schwächen und Fehler einer hochkapitalistischen Gesellschaftsform, ihre Auswüchse und ihre Entartungserscheinungen. Sie zeigt sie in spielerischer Gestaltung, die sich die Formelemente der heutigen westlichen Dekadenz bewußt zunutze macht, den Surrealismus Thornton Wilders und Jean Anouilhs. Sie tut dies aber nicht, um mit diesen formlösen-



Von oben nach unten: Hier wird »Weltgeschichte« gemacht, jedenfalls soweit sie in Börsenzetteln ihren Ausdruck findet. — Die weiße Weste: das Arbeitskleid des Spekulanten, glanzvolle Gesellschaften: sein Jagdrevier. — Selbst kleine Köstlichkeiten, wie sie ein kunstsinniges Sammlerherz erfreuen, vermögen das Auge des Kapitalisten nicht gänzlich vom Geschäft abzulenken — und so verdient er im Schweiße seines Angesichts sein täglich Brot . . . (Arno Ebert, Arno Paulsen u. a. im Arthur-Maria-Rabenalt-Film der DEFA »Chemie und Liebe«) (Fotos: DEFA-Wunsch)



DER SATIRE



den Stilmitteln eine ästhetizistische l'art pour l'art-Spielerei zu entfesseln, sondern um sich der kritischen Ironie zu bedienen, die diesen — aus der Romantik kommenden — Ausdrucksformen inne wohnen kann. So gibt es auch in unserem Film den »Spielleiter« aus Wilders »Unsere kleine Stadt« oder den »Sprecher« aus der »Antigone« Anouilhs. Daß damit dem heutigen Film ein alter Bekannter aus der Urzeit des Kinematographen-Theaters wiedergewonnen wird, nämlich der »Erklärer« der ersten Stummfilmzeit, ist nur eine Pikanterie am Rande. Unser Sprecher ist vielmehr ein advocatus diabolus, der die Handlung ironisiert, in die Vorgänge eingreift, wenn sie in unerwünschte Bahnen zu entgleiten drohen, der das Filmgeschehen anhält, um seine Glossen zu machen, oder in vielfältiger Gestalt und Verkleidung im Spiel selbst in Erscheinung tritt, um die verwirrten Fäden freizulegen, die Knoten zu lösen oder neu zu knüpfen. Er reckt nicht oberlehrerhaft den Zeigefinger und äußert keine Sentenzen. Er betrachtet lediglich und überläßt die eigeneMeinungsbildung demPublikum. Dieses Capitalia, in dessen Hauptstadt unser Film spielt, ist keine wirklichkeitsfremde Wunschtraumwelt, wohin es die schönen Seelen wie nach dem Lande des Mignon-Liedes, »wo die Zitronen blühen«, zieht, noch ein fiktives Utopien, eine Ausgeburt intellektueller Spekulationen wie bei Huxley, das mit unserer augenblicklichen Lebenswelt nur durch eine Konstruktion aktueller sozialer Theorien verbunden ist, sondern ein Land von Heute und Morgen, das so sein könnte und so sein müßte,wenn ...Und von diesem»wenn« handelt unser Film. *Arthur Maria Rabenalt*







Von oben nach unten: Besonders delikate Geschäfte werden auf Umwegen gemacht über ein zutunliches Mädchen — oder mit Hilfe eines ganzen Balletts, das dem Geschäftspartner zu Liebe rückt, — zuweilen auch über die vermögende Tochter eines Konzerngewaltigen, der der Manager im entscheidenden Augenblick das Stichwort gibt, und wer weiß, was alles passieren könnte, wenn nicht die »Vorsehung« in mancherlei Gestalt rechtzeitig auf den Plan träte,—wenigstens im Film. (Szenen aus »Chemie und Liebe« mit Gisela Deege, Ann Höling, Ralph Lothar, Alfred Braun und Hans Nielsen.) (Fotos: DEFA-Wunsch)

Die Welt *wird urteilen*



Es wird nun nicht mehr allzulange dauern und die Welt wird wissen, welches Land diesmal den besten Film des Jahres drehte und welchem Darsteller, Regisseur, Autor die Siegespalme gebührt. Und wenn sich künstlerische Wertungen auch nicht in dieser Eindeutigkeit ermitteln lassen, so wird wenigstens hören, wie Venedig, Locarno, Cannes und Chicago darüber dachten. Seit Wochen und Monaten wird fieberhaft an den Vorbereitungen zu den Festivals gearbeitet, die Termine sind so abgestimmt, daß man sich gegenseitig nicht ins Gehege kommt, und vor allem ist geklärt, ob dies Festival ein offizielles Gepräge trägt oder eine lokale Angelegenheit ist, zu der der Staat nur seinen Segen und — das Geld gibt. Die Entscheidung dieser Frage ist für den Veranstalter nicht nur wegen des üblichen märchenhaften Defizits so wichtig, es spielen hier auch hochpolitische Erwägungen eine Rolle. Die auswärtigen Mächte müssen sich gegebenenfalls vertreten lassen, der Grad der freundschaftlichen Beziehungen dürfte bei der Preisverteilung nicht ganz unberücksichtigt bleiben und ähnliche prekäre Dinge mehr. Aus diesen Gründen prophezeit man Locarno in der neutralen Schweiz eine große Zukunft, auf die es sich mit dem prachtvollen Freilichtkino für 2000 Personen und seiner trotzdem fast intimen Atmosphäre bereits eingerichtet zu haben scheint. In Cannes hatte man fürsorglich einen eigenen Palast gebaut. In Venedig wird ein neues Arrangement getroffen werden müssen, denn die Vorführungen dürfen künftig auf Einspruch der Museumsleitung hin nicht mehr in dem stimmungsvollen Hof des Dogenpalastes vor sich gehen. Mit einer Galavorstellung — und anschließendem Ball — beginnt es nun. Nicht immer ist es eine Welt-Uraufführung, wie sich das jedes Komitee, das über die Annahme der Filme zu entscheiden hat, erträumt. Aber es gelingt nicht einmal immer, das vorgezeichnete Programm einzuhalten. Dafür sorgen die komplizierten Einfuhrbestimmungen und die Transportschwierigkeiten. Mitunter gelangen in letzter Minute noch Filme an, ohne rechte Bezeichnung oder in einer Sprache, die selbst den vielgewandten Sekretariaten des Festivals nicht geläufig sind. Aber das sind die nervenfressenden Zwischenfälle, von denen der Festteilnehmer kaum etwas merkt. Umsorgt von einer Organisation, die sich um An- und Abreise, Apéritifs und Ausflüge kümmert, hat er nichts weiter zu tun, als sich die Filme anzusehen, die 10-14 Tage lang fast pausenlos über die Leinwand rollen. In Italien, Frankreich, der Schweiz und den USA ist die Welt wieder einmal bei der Welt zu Gast. Hier urteilt ein Volk über das künstlerische Wollen des Nachbarvolkes. Der Film der Nationen tritt zu friedlichem Wettkampf an, zur Olympiade der Leinwand.

— ll —



Ein neues vielversprechendes Gesicht im österreichischen Film: MARIANNE SCHÖNAUER als Nana in dem Film um den Maler Anselm Feuerbach »Das unsterbliche Antlitz« (Foto: Hämmerer)

AUCH DAS gehört zur Film-Arbeit

Es ist inzwischen so viel über das Phänomen Film geschrieben worden, daß auch dem letzten Kinobesucher gegenwärtig ist, wie und auf wie komplizierte Weise das Kunstwerk zustande gekommen ist, das ihn eben für zwei Stunden gefangen nahm. Er weiß, daß dies merkwürdige Zwitterwesen aus Kunst und Technik schlechthin alle nur denkbaren Nebenkünste für seine Zwecke eingespannt hat, daß die letzten Erkenntnisse aus Hochschule, Labor und Werkstatt für ein paar hundert Meter belichteten Zelluloids mobilisiert worden sind. Nicht wenige mögen auch schon im Atelier gewesen sein und haben — außer einer gewissen nervösen Spannung — nichts gespürt, gehört oder gesehen, aber auf diese Weise doch einen Blick hinter die Kulissen getan.

Nun, all dieses Wissen dreht sich im wesentlichen um Menschen und Dinge, die der Vorspann zeigt, die also schon recht sichtbar







im Scheinwerferlicht stehen, um Darsteller und Regisseur, um Schnitt und Ton, Drehbuchautor und Komponist. Wer aber hat schon einmal jener fleißigen und geschickten Hände gedacht, die in minutiösem, angespanntem Mühen die realen Voraussetzungen für die Dreharbeit schufen? Film — das ist auch ein Heer von Handwerkern. Angefangen vom Zeichner, der die Ideenskizzen des Architekten in maßgerechte Bauzeichnungen überträgt, über den Tischler, der die Innenausstattung prächtiger oder bescheidener Räume baut, über den Stukkateur, der die Decken der Zimmer oder den Verputz winkliger Gassen schafft. Dazu gehört der Feinmechaniker, der Tag für Tag die hochempfindlichen Kameras überprüft und instand hält, der Schuster, der die Ballettschuhe ausflickt oder für Kostümfilme eigens stilgerechte und zeitechte Fußbekleidungen schafft, — die Schneider gehören dazu, die Klempner, die Rohrleger, die Elektrotechniker, die Transportarbeiter, Zimmerleute und Tapezierer. Kurz, es ist eine zahllose Schar von Menschen aller Berufe, die schon Wochen vor dem Drehbeginn anfängt zu arbeiten und bis nach dem letzten Drehtag von früh bis spät und oft auch nachts auf den Beinen ist, damit pünktlich jeden Morgen die Dekoration mit den vielen hundert Einzelheiten steht und plangemäß 8.30 Uhr die erste »Klappe« fallen kann mit dem Zauberwort »755 — das erste Mal — Achtung Aufnahme! Los!« jenes Zauberwort, das mit einem Schlage tote Dekorationen in lebendige Abbilder der Wirklichkeit verwandelt, das die bunten Vorstellungswelten von Regisseur und Kameramann in blendenden Lichtfluten entstehen läßt, jenes komplizierte, immer wieder überraschende Wunderwerk unseres zwanzigsten Jahrhunderts, das wir so leichthin »Film« nennen. In der Klempnerei zischt der Schweißbrenner und stieben die Funken. Der jugendliche Held hat die Absätze schief getreten; hier wird die Sache sofort in Ordnung gebracht. Ein Scheinwerfer, ein sogenannter Spotlight, im Prüfstand. Die Fenster für Dekoration VII »Komfortwohnung« sind fertig; es fehlen nur die Scheiben, hier wie überall. Eine Villa wird »abgetragen«. Der letzte Pinselstrich ist getan, die Maler packen ein. Im Atelier wird die Trias entdeckt, ein Dinosaurier scheint bereits ausgegraben zu sein.

(Fotos: Hellmut H. Prinz)



Internationale Filmkritik

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
Всесоюзная Коммунистическая Партия (больш.)
ПРАВДА
Орган Центрального Комитета и МК ВКП(б).

»Das Werk eines reifen Künstlers«

»Französische Filmleute haben sich während der deutschen Besatzung aktiv an der Widerstandsbewegung beteiligt. Seit 1942 bestanden zwei Untergrund-Filmorganisationen. Eine von ihnen stand in Verbindung mit der ‚Front nationale', die andere mit der ‚Allgemeinen Conföderation der Arbeit'.
Kühne Kameramänner kamen in die von deutschen Truppen umstellten Berge zu den Partisanen und nahmen hier die Kampfszenen auf. Oft haben sie hierbei die Kamera mit dem Gewehr vertauscht. Unter so schwierigen Umständen ist es ihnen gelungen, ungefähr 10 000 Meter Film aufzunehmen. Auch während der Kämpfe um die Befreiung von Paris haben französische Filmleute gleichzeitig gekämpft und gedreht. Als dann Hollywood-Vertreter mit ihren Filmen über die Befreiung von Paris eintrafen, konnten die Franzosen ihnen sagen: ‚Schönen Dank, aber Sie kommen etwas spät. Wir haben das schon selbst besorgt!'
Nach Kriegsende wurde der französische Markt mit Hollywoods Standardproduktion überflutet, und Frankreich hat es schwer, dagegen anzukämpfen. Die französische Filmindustrie, ohne einheitliche Organisation und auf schwacher materieller Basis stehend, entwickelt sich nur langsam. Sie ist bislang noch in privaten Händen. Die begabtesten und fortschrittlichsten Regisseure Frankreichs sind mit dieser Lage natürlich nicht zufrieden. Ihr Protest drückt sich aber nicht in Worten, sondern deutlicher durch Taten aus. So etwa durch den Film ‚Auber villiers', der von einem armen Pariser Vorort berichtet, wo die Luft durch ein großes chemisches Werk verpestet wird und die Blumen auf den Fensterbrettern der düsteren Häuser ersticken; oder durch einen Film, der in seiner Heimat großen Erfolg hatte und auf den Festspielen in Cannes mit dem ersten Preis ausgezeichnet wurde, — den Film ‚La Bataille du Rail' (Kampf auf den Schienen), den man den französischen ‚Panzerkreuzer Potemkin' genannt hat. Dieser Film schildert die Heldentaten der französischen Eisenbahner während der deutschen Besatzung, wahre Begebenheiten dieses Krieges. Man sieht das von einer gewissenlosen Regierung verratene Frankreich, dessen Eisenbahner von den Eroberern kontrolliert werden.
Der Kampf zwischen deutschem Terror und französischem Patriotismus beginnt. Die Transportarbeiten, die unter Zwang ausgeführt werden müssen, werden täglich und stündlich sabotiert. Es sind tapfere Männer, die hier ihr Leben einsetzten. Viele von ihnen wiederholen dabei nur im Spiel, was sie im Leben tatsächlich einmal wagten. In einer Reihe von Szenen wirkten nämlich keine Schauspieler, sondern die an den damaligen Geschehnissen wirklich Beteiligten mit. Mit diesem Film hat sich der junge Regisseur René Clément als ein überdurchschnittlicher und reifer Künstler erwiesen.
Allerdings muß man einige wesentliche Fehler erwähnen. Der Widerstand der französischen Eisenbahner wird als ein elementarer Vorgang geschildert, und die führende Rolle der Kommunisten in dieser Bewegung, die allgemein bekannt ist, wird nicht erwähnt. Auch merkt man nichts vom Kampf der französischen Patrioten mit den verräterischen Kollaborateuren — ein Kampf, der scharfe Formen angenommen hatte. Im ganzen gesehen aber muß man den Film als einen Erfolg der fortschrittlichen französischen Filmkunst betrachten. Er hat gezeigt, daß das freiheitliebende Frankreich seine kämpferische Tradition trotz der Bemühungen der Reaktionäre lebendig erhält.«

L'ECRAN *français*

»Ein wahrer, sorgfältig gemachter Sowjetfilm«

»Es ist der Vorabend des russisch-japanischen Krieges 1905. In Tschemoulpo, irgendwo im fernen Orient, liegt neben englischen, französischen, amerikanischen und italienischen Einheiten der russische Kreuzer ‚Warjag' vor Anker. Da erscheint ein japanisches Geschwader und fordert die Russen auf, sich innerhalb von vierundzwanzig Stunden zu ergeben. Der Kommandant lehnt ab und liefert, da die fremden Nationen sich aus dem Streit heraushalten wollen, einen aussichtslosen Heldenkampf gegen eine zehnfache Übermacht. Der ‚Warjag' vernichtet zwei japanische Torpedoboote, dann sinkt auch er in den Fluten, mit ihm sein Kommandant, der nicht in die Hände des Feindes fallen will.
Diese Geschichte lehnt sich offenbar an Ereignisse der jüngsten Vergangenheit an, und man braucht nur an Pearl Harbour zu denken, um festzustellen, daß die japanischen Methoden sich gleich geblieben sind. Der Film, 1946 hergestellt, stammt von Victor Eisymont, der ‚Es war einmal ein Mädchen' gedreht hat. Ganz abgesehen von der äußersten Sorgfalt und Bemühung um Echtheit, die in allen Sowjetfilmen herrscht, und dem Bestreben nach der Wahrheit jeden Details, ist ‚Kreuzer Warjag' auf technischem Gebiet weitaus besser als alle Sowjetfilme der Kriegszeit. Die Beleuchtungseffekte sind vorzüglich, der Rahmen ist mit größter Genauigkeit nachgebildet und der Schnitt schärfer, dramatischer als gewöhnlich.
Andererseits ist das Drehbuch mit rein reportagehafter Nüchternheit geschrieben, ohne alle Künstelei oder sentimentale Intrigen, wie sie die Amerikaner ständig servieren, um ‚den Fisch zu ertränken'. Die Nebenrollen sind mit der geduldigen Liebe der Russen zu leicht karikierten Typen dargestellt. Vielleicht könnte man den Hauptdarstellern vorwerfen, daß sie einige Effekte zu sehr betonen, ein wenig zu sehr ‚Theater spielen': Aber was die Darstellung betrifft, so weicht die russische Auffassung ja ganz und gar von der unseren ab. Im übrigen ist dies nur eine Zwischenbemerkung. Den ‚Kreuzer Warjag', der im wahrsten Sinne des Wortes ein ‚anständiger Film' ist, muß man sich ansehen, und wäre es nur, um die Entwicklung des Sowjetfilms seit der Befreiung kennenzulernen.«

Der Kommandant des »Warjag« gibt seine Befehle zum letzten Kampf (Foto: Sovexport)



FACKELTRÄGER
REVOLUTIONÄRER KUNST



Es war die Zeit, da die Welt nach den Erschütterungen des ersten Weltkrieges auch auf dem Felde der Kunst nach neuen Wegen suchte. Man schrieb das Jahr 1926. Der stumme Film der westlichen Welt trieb unaufhaltsam einer Krise zu. Eine Zeitlang glaubte man, daß es genügen müßte, neue *Gesichter* ins Licht zu stellen, um dem Film, der in eine Sackgasse geraten war, ein neues *Gesicht* zu geben. Aber man sah bald ein, daß das nicht genügte: die Schöpfer der Filme mußten neue *Gesichte* haben, wenn sie ihrer Kunst diesen Ehrennamen erhalten wollten. Um diese Zeit erreichte uns ein Werk aus Rußland, eine künstlerisch und weltanschaulich kämpferisch-humanitäre Botschaft aus der Welt des Ostens, von der wir auch auf dem Gebiet des Films nur sehr wenig wußten. Dieser glühende Ruf war der Film »Panzerkreuzer Potemkin«. Sein Schöpfer hieß Sergej M. Eisenstein, ein junger Mann von knapp 28 Jahren. Sein Land hatte bereits zu den Zielen gefunden, die 1905, das Jahr, in dem Eisenstein seinen Film angesiedelt hatte, von der revolutionären Elite des Landes erstrebt und von Tausenden geahnt wurden. Dieser Film flog wie eine Fackel in die Welt, er entfesselte in den Städten des Westens politische Debatten — und er konnte sie mit solcher Intensität entfesseln, weil er auch ein künstlerisches Fanal war.

22 Jahre sind seit jenen Tagen vergangen, da wir im Apollo-Theater in Berlin diesen Film sahen. Es ist wahr: Wir sind seither manchen bitteren Weg gegangen, links und rechts von uns schlugen Granaten ein, und die Erde tat sich vor unseren Augen mehr als einmal auf. Aber auch diese Fülle grauenvoller erlebter Wirklichkeiten hat die Erinnerung an jenen großen russischen Film nicht zu verwischen vermocht: Die Erinnerung an die Szenen im Hafen von Odessa, da die zaristische Infanterie mit gefälltem Bajonett zum Hafen hinunterstürmt, da unschuldige Menschen, friedliche Arbeiter fallen und da ein Kinderwagen inmitten des Tumults einsam die große Freitreppe hinabrollt. Mit diesem Film hatte Sergej M. Eisenstein die Kamera wieder entdeckt, er gab der Welt neue Augen. Es war das seine zweite Arbeit. Und nun begann eine rastlose Tätigkeit. Er wurde als Theoretiker des Films sehr produktiv, er unternahm große Auslandsreisen, auf denen u. a. sein Dokumentarfilm »Mexiko« entstand, der Fragment geblieben ist. Er wandte sich, nun wieder in Rußland, dem geschichtlichen Film zu und es entstanden der Film »Alexander Newskij« und, als erster Teil einer Trilogie, der Film »Iwan der Schreckliche«. Den zweiten Teil dieses Films konnte er nicht mehr vollenden. Eine schwere Krankheit warf den Fünfzigjährigen aus allen Plänen, aus einer Arbeit, von der die Kunst des Films noch so vieles zu erwarten hatte.

Vielfältig waren die Ehrungen, die ihm seine Arbeit, seine Werke eintrugen: Eisenstein war Professor des Staatlichen Instituts für Kinematographie und Leiter der wissenschaftlichen Abteilung für Geschichte der Filmkunst an der Akademie der Wissenschaften der UdSSR in Moskau. Die Welt des Films hat einen ihrer Leidenschaftlichsten, einen ihrer Besten verloren.

Szenen aus »Panzerkreuzer Potemkin«, Eisensteins unvergessenem Meisterwerk (Fotos: Sovexport, DEFA-Archiv)



Selbst von ernstmeinenden Kritikern wird heute noch häufig behauptet, daß Film nicht viel mit wirklicher Kunst zu tun haben könne, weil seine Themen nach den Wünschen der großen Masse konstruiert und nicht nach künstlerischen und psychologischen Notwendigkeiten entwickelt würden. Als zugkräftigstes Kriterium wird dabei immer wieder das »happy end«-Problem angerührt, denn hier argumentiert man, daß die Filmschaffenden augenscheinlich wie Erwachsene handelten, die Kindern Freude machen wollen: Kinder mögen ja auch keine »traurigen« Geschichten . . . Darum bemühe sich die filmische »Unterhaltungsindustrie«, lediglich Wunschträume der Zuschauer zu erfüllen und einem primitiven Amüsierbedürfnis des Publikums gerecht zu werden.

Nun, die Erörterung der Fragen um das filmische happy end ist so alt, wie die filmtheoretische und -ästhetische Diskussion überhaupt. Es ist nur nicht ganz sicher, ob sich die Streitenden dabei immer über den Unterschied klar sind, der zwischen dem eigentlichen Begriff »happy end« und den verschiedenen Formen positiver oder »glücklicher« Handlungsschlüsse besteht. Niemand wird vernünftigerweise bestreiten können, daß ein Film einen solchen glücklichen Ausgang haben kann und darf, wenn innerhalb der gesamten Handlungskomposition alle Voraussetzungen dazu stimmen. Wenn aber in einem Film unter Bruch der Kompositionslinie der Schluß gewaltsam aufgesetzt und aufgezwungen wird, um den Film unter allen Umständen »gut« ausgehen zu lassen, dann allerdings muß von einem »happy end« im Sinne eines negativen Werturteils gesprochen werden. In diesen Fällen aber handelt es sich eben nicht um Kunst-, sondern um Machwerke, mit denen sich weder etwas »für«, noch etwas »gegen« beweisen läßt. In Wirklichkeit hat der sogenannte »glückliche Filmschluß« eine tiefere Bedeutung, als die meisten Gegner des happy end glauben oder glauben wollen. Um dies zu verstehen, muß man zum Vergleich einen Blick auf das Theater werfen, wo mehr als ein Gegenstück zu diesem Problem der Filmkunst zu finden ist. Genau so wie sich etwa Schiller beim »Fiesco« oder Ibsen bei der »Nora« gezwungen sahen, ihren Werken im Gegensatz zur Urfassung einen zweiten, »glücklicheren« Abschluß zu geben, so war das auch bei manchem Film schon der Fall. Als Beispiel sei die amerikanische Verfilmung von Tolstois »Anna Karenina« erwähnt. Da endete der Film, genau wie der Roman, zunächst mit dem Untergang der Heldin. Aus reinen kunstästhetischen Prinzipien, die eng mit der Eigengesetzlichkeit des Films verbunden sind, gab man dem Film in der Nachbearbeitung jedoch einen positiven Handlungsausgang, und niemand wird behaupten, daß dadurch aus einem Kunstwerk ein Machwerk geworden sei.

Den Kern der dabei ausschlaggebenden Überlegungen bildet das sogenannte Problem des Tragischen. Die Forderung nämlich, daß bei einem Kunstwerk *mit Handlungsablauf* das Endergebnis dieser Handlung über alle in ihrem Verlauf zutage getretenen Unlustgefühle hinweghelfen muß. Sofern die Handlung auf etwas hinzielt und in ihrem Verlauf aus dem Bezirk der reinen Gefühlswelt hinausführt, muß auch ein inhaltlich versöhnendes Element hervortreten. Wenn das Ganze überhaupt eine künstlerische Empfindung auslösen soll, die nicht allein durch formale Kunstleistungen hervorgerufen wird, so müssen dem Leser oder Zuschauer befriedigende oder beruhigende Vorstellungen vermittelt werden. Zum Unterschied vom Theater ist der künstlerische Film, der sich seiner Eigengesetzlichkeit bewußt ist, die Ausdruckskunst, die das reale Leben am unmittelbarsten und objektiv widerspiegelt. Auf der Filmleinwand geht nicht einfach ein Spiel vor sich, die Fläche des Bildschirms wirkt vielmehr als Spiegel wirklichen Geschehens. Um die Wirklichkeit auf eine künstlerische Ebene zu überhöhen und dadurch in ihrer Wirkung zu stärken, bedarf es der positiven, weiterführenden Gefühlsauslösung nach der dramatischen Verdichtung. Das Leben verharrt niemals im Negativen, darum soll auch ein Kunstwerk, das das Leben plastischer und anschaulicher als jede andere Kunst wiedergibt, nämlich der Film, im allgemeinen nicht rein tragisch abschließen.

Damit ist allerdings nicht gesagt, daß der Film in der Vielfalt seiner Wirkungsmöglichkeiten nicht auch imstande wäre, ein tragisches Lebensgefühl zu vermitteln oder gar, daß es *nur* Filme mit »glücklichem« Ausgang geben müßte. Immer aber soll beim Zuschauer das Gefühl bestehen bleiben, daß auch die erschütterndste Tragödie noch wenigstens die Hoffnung auf eine versöhnliche Lösung offen läßt, selbst wenn der Vorhang gefallen ist.

So betrachtet, verliert das happy end seinen ominösen Beigeschmack und erscheint als ein berechtigtes Prinzip des künstlerischen Films.

Heinrich Zimmermann

Rechte Seite: Szene aus »Portes de la Nuit« (Foto: Ifa)

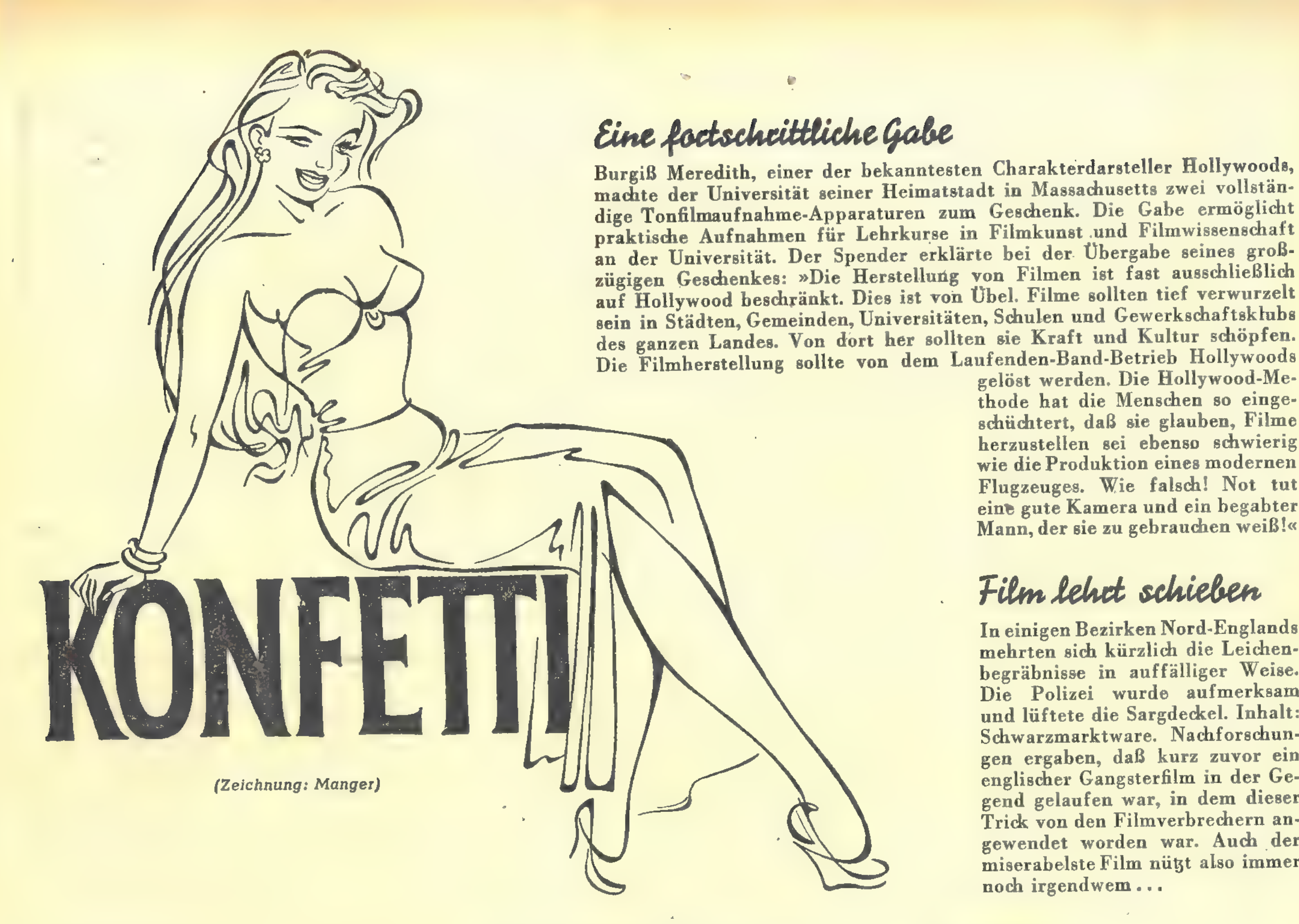

happy-end!


ZU OSTERN SCHENK'
Parfum Superbe


BARBA
Sept 4 RASIERWASSER
MÄNNER BEVORZUGEN BARBA SEPT 4 ALS RASIERWASSER ES WIRKT ERFRISCHEND UND UNVERGLEICHLICH DURCHDRINGEND
BARBA Sept 4
PHARMAZEUTIKA ★ GMBH
BERLIN-STEGLITZ, WIESENWEG 10


Beschwingter Duft –
Neue Lebensfreude
Rukima Alt Lavendel
Rukima
Alt
Lavendel
ist wohltuend und angenehm.
Ein paar Tropfen genügen!
Rukima KOSMETIK MAGDEBURG


Schönheitsbringer-
Glücksbringer!
LAVINIA
K B



KONFETTI

(Zeichnung: Manger)

Eine fortschrittliche Gabe

Burgiß Meredith, einer der bekanntesten Charakterdarsteller Hollywoods, machte der Universität seiner Heimatstadt in Massachusetts zwei vollständige Tonfilmaufnahme-Apparaturen zum Geschenk. Die Gabe ermöglicht praktische Aufnahmen für Lehrkurse in Filmkunst und Filmwissenschaft an der Universität. Der Spender erklärte bei der Übergabe seines großzügigen Geschenkes: »Die Herstellung von Filmen ist fast ausschließlich auf Hollywood beschränkt. Dies ist von Übel. Filme sollten tief verwurzelt sein in Städten, Gemeinden, Universitäten, Schulen und Gewerkschaftsklubs des ganzen Landes. Von dort her sollten sie Kraft und Kultur schöpfen. Die Filmherstellung sollte von dem Laufenden-Band-Betrieb Hollywoods gelöst werden. Die Hollywood-Methode hat die Menschen so eingeschüchtert, daß sie glauben, Filme herzustellen sei ebenso schwierig wie die Produktion eines modernen Flugzeuges. Wie falsch! Not tut eine gute Kamera und ein begabter Mann, der sie zu gebrauchen weiß!«

Film lehrt schieben

In einigen Bezirken Nord-Englands mehrten sich kürzlich die Leichenbegräbnisse in auffälliger Weise. Die Polizei wurde aufmerksam und lüftete die Sargdeckel. Inhalt: Schwarzmarktware. Nachforschungen ergaben, daß kurz zuvor ein englischer Gangsterfilm in der Gegend gelaufen war, in dem dieser Trick von den Filmverbrechern angewendet worden war. Auch der miserabelste Film nützt also immer noch irgendwem ...

Statistisches

In Amerika haben ein paar vorwitzige Leute sich daran gesetzt, die von den Filmautoren meistgebrauchten Phrasen, die in den Filmen immer wiederkehren, herauszusuchen. Den ersten Platz nimmt die Sentenz, die regelmäßig beim Abschied zweier Liebender zu hören ist, ein: Auf Wiedersehen!—Wirklich auf Wiedersehen? An nächster Stelle steht der übliche Ausdruck aller Wildwestszenen: »O.K. Blackie, jetzt habe ich dich erwischt!« — Und dann kommt an dritter Stelle der Trick der dreifachen Wiederholung. Da gibt es Dutzende von Varianten, am häufigsten: »I'll tell you, I am glad, glad, glad (Ich sage Dir, ich bin froh, froh, froh). Dutzende ähnlicher Phrasen machen weiter die Runde, aber diese drei sind die beliebtesten unter ihnen.

Georges Duhamel

der namhafte französische Schriftsteller, äußerte kürzlich: »Man kann aus dem Film eine Kunst machen. Einige Filme besitzen ausgezeichnete Qualität. Ich protestiere aber gegen die ungeheure Mittelmäßigkeit von Bildstreifen, die allenthalben gezeigt werden, und ich hoffe, daß der Film nicht ewig durch die Geldmächte entwürdigt wird.«

Olivia de Havilland

hat, um in dem Film »Der Schlangenpfuhl« die Rolle einer Irrsinnigen mit allen Schikanen spielen zu können, eine Studienzeit von drei Monaten in einem Irrenhaus zugebracht. Mit aller Konsequenz hat sie sich dort auch die Kaltwasserbehandlung und die Zwangsjacke gefallen lassen. Zu Hause, in ihrem Bungalow, hat sie dann die Rolle weiterstudiert und ihre Nachbarn abends durch schreckliches Geschrei und wildes Getobe erschreckt. Erst langsam gewöhnte man sich daran und merkte, daß bei Olivia de Havilland an und für sich alles in Ordnung war. Sie studierte nur eben ihre Rolle ...

Kennzeichen »Hoher Hut«

In dem neuen Hollywood-Film »Hauptmann Sorell und sein Sohn« trägt der ehemalige Offizier, der verzweifelt nach Arbeit sucht, einen eleganten schwarzen Anzug mit gestreiften Hosen und einen Zylinder. Dies erregte Verwunderung bei englischen Besuchern des Films. Der Regisseur des Films erklärte ihnen: »Das mußten wir machen. Wie soll sonst ein Mann aus dem Mittelwesten merken, daß es sich um einen Engländer handelt?«

Der Nein-Sager

Der Hollywood-Produzent lebt von den Ja-Sagern, die ihn umgeben, den sogenannten »Yes-man«. Ein bekannter Produzent renommierte eines Tages weidlich, daß er seinen Yes-man abgeschafft habe. »Mein neuer Assistent ist nicht einer dieser Ja-Sager. Ich machte kürzlich eine Anregung und fragte ihn, ob er dächte, ich hätte unrecht.« Er erwiderte »Nein ...«

Der Wecker

Jeden Morgen, wenn Marlene Dietrich in Hollywood aufzustehn hat, um ins Atelier für »Foreign Affair« zu fahren, erhält sie einen Anruf aus New York. Und wer ist der besorgte Wecker: richtig, Erich Remarque. Liebe durchs Telefon wie einst im Mai.

Auch nicht die Richtigen

Solange Journalisten im Film zu sehen sind, benehmen sie sich nicht wie Journalisten. Dem abzuhelfen fand Marcel L'Herbier einen reizenden Trick. Er lud, als er die Anfangsszenen seines Films »Die Empörerin« drehte, die Fachjournalisten ins Pariser Billaucourt ein und forderte sie auf — Journalisten zu spielen.

Sprung in den Ruhm –

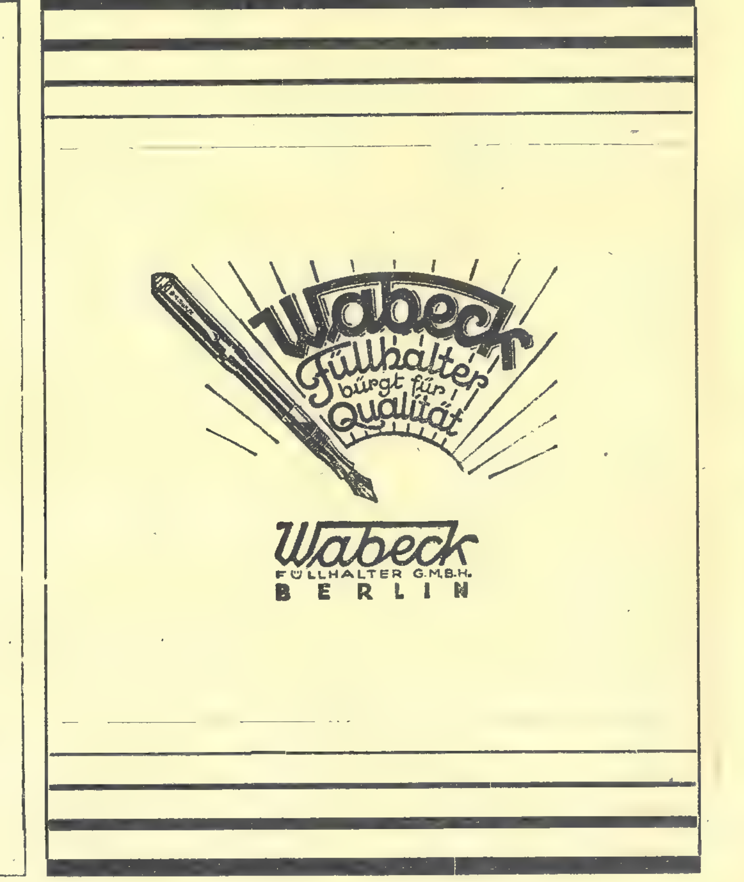
Der Traum tausender junger Mädchen erfüllte sich für Diana Dors aus Swindon, die als Studentin der Londoner Akademie für Musik und dramatische Kunst den Alexander-Korda-Preis gewann und von J. A. Rang einen 10-Jahresvertrag erhielt. Sie ist entschlossen, ihren Weg zu machen.

– aber Ruhm ist teuer

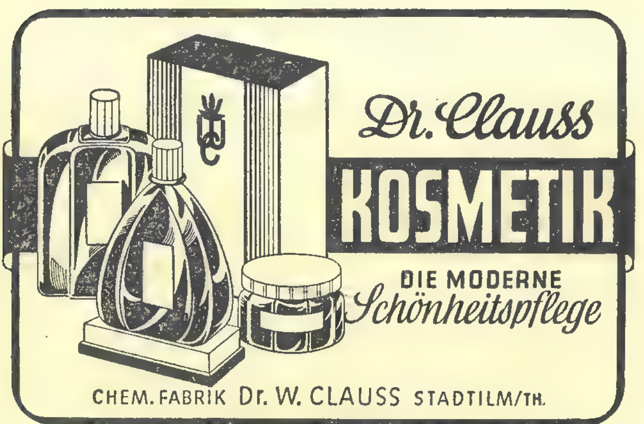
Carol Marsh, eine junge Engländerin, die in der Schauspielschule unter 3000 Bewerberinnen ausgesucht worden war, eine große Rolle in dem Film »Brighton Rock« zu spielen, hat inzwischen die Schattenseiten des Startums kennengelernt. »Der Spaß kostet mich 20 Pfund in der Woche. Ich darf nur noch Taxi fahren, muß mir dauernd neue Kleider kaufen usw.«


Echt
Lonja
KOSMETIK
WERTERZEUGNISSE
ZUR SCHÖNHEITSPFLEGE
CHEMOTECHNISCHE WERKSTÄTTE
BERLIN-PANKOW • PESTALOZZISTR. 8


Lorica
Sunta
Cheer
DIE
SPITZEN-ERZEUGNISSE
DER
IMONA
PARFÜMERIE
BERLIN N4


Wabeck
Füllhalter
bürgt für
Qualität
Wabeck
FÜLLHALTER G.M.B.H.
BERLIN


Frauenträume
R
Rosodont-Werke
Waldheim/Sachsen

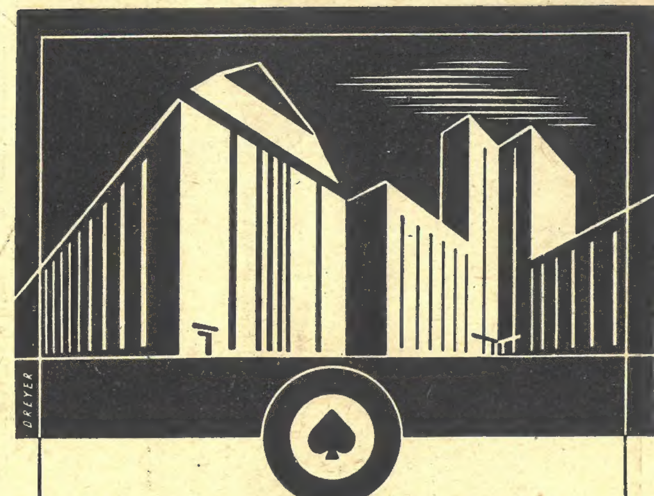

Dr. Clauss
KOSMETIK
DIE MODERNE
Schönheitspflege
CHEM. FABRIK Dr. W. CLAUSS STADTILM/TH.




Kosmetische Erzeugnisse
KOSMETISCHE FABRIK
Wolfgang Haschke
LEIPZIG N.22


HANS HEIN
SACHER
Hautcreme
DIE KOSMETIK DER RUHIGEN ELEGANZ
KURT SACHER BERLIN
CHEM.-PHARM.-KOSMETISCHE FABRIK





Döhler-Werk

Wir forschen und arbeiten um immer das Höchste an Ergiebigkeit und Güte unserer Erzeugnisse zu erzielen

BACKPULVER · PUDDINGPULVER · DIÄTETISCHE - U. KINDERNÄHRMITTEL

Lorenz Döhler Erfurt



Wir liefern kurzfristig in bester Facharbeit

Reproduktionen und Vergrößerungen

in schwarz-weiß und color

PHOTOGRAPHISCHE WERKSTÄTTEN

Frohwalt Witte, Berlin-Charlottenburg 4

Schlüterstraße 39

Bieten tüchtigem Generalvertreter mit eigener Vertreterkolonne 40% Provision



AZ-VERLAG ARNO ZYKA
G. M. B. H.
BERLIN-CHARLOTTENBURG
KAISERDAMM 95

Bisher 12 Modelle erschienen

Lachende und weinende Melodien

Schlager- und Operettenlieder

EINZEL- U. ORCHESTERAUSGABEN
DES VERLAGES KARL BETTE · KÖLN
Zu beziehen
durch die Musikalienhandlungen
Verlangen Sie ausführlichen Prospekt
Auslieferung für Berlin u. die Ostzone

BERLINER KULTURBUCH-VERTRIEB G M B H

BERLIN N 65, SEESTRASSE 64

Ankauf, Verkauf
von
Perser-Teppichen
und Brücken

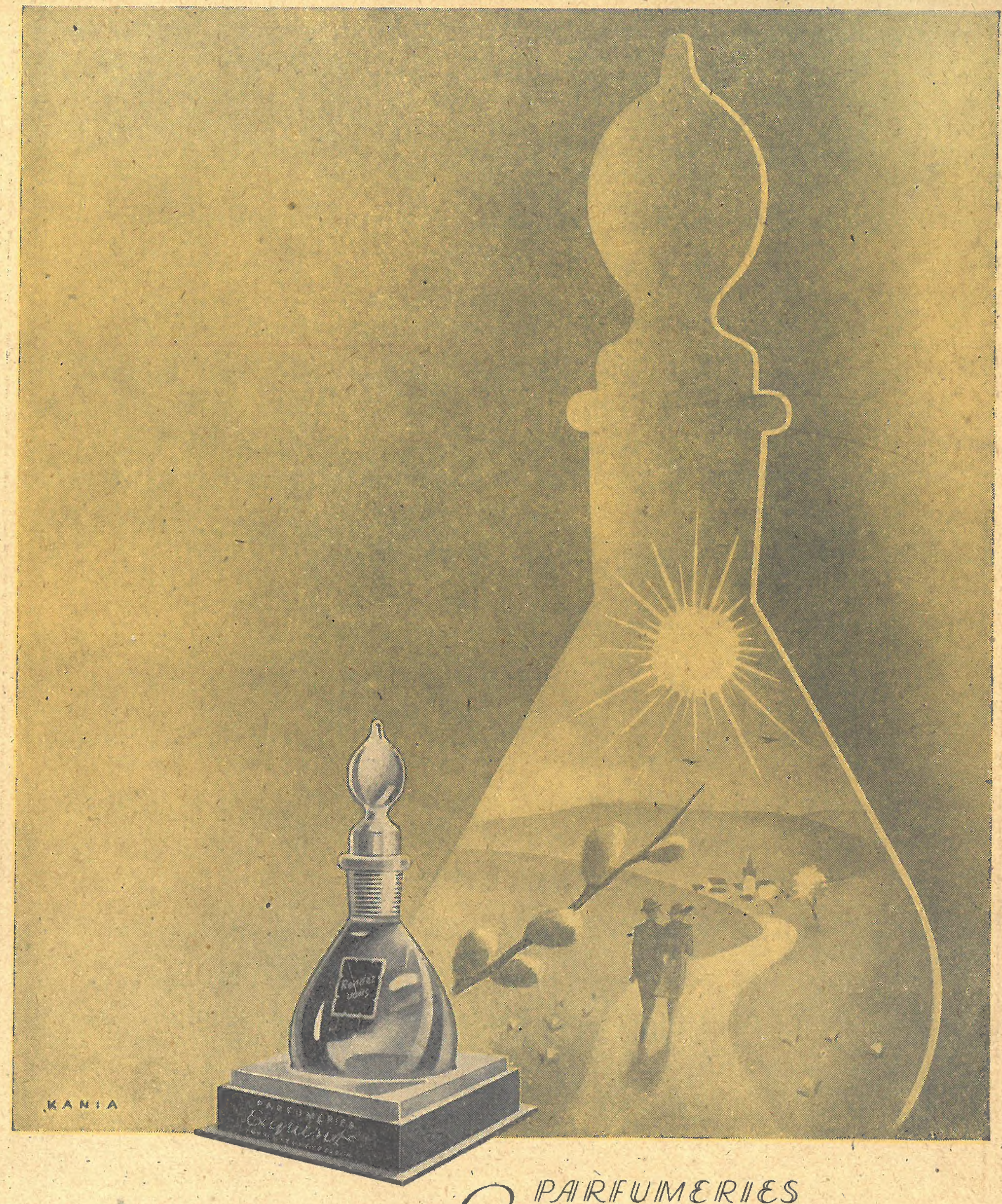
ARTHUR ISAAC

Berlin W35, Potsdamer Straße 135
an der Bülowstraße

Reinigung, Kunststopferei
Telefon 248234




Die elegante Frau bevorzugt
Georgia
Parfum


KANIA